Das sog. Hardehausener Evangeliar

(Landesbibl. Kassel, ms. theol. 59)

und seine Stellung in der deutschen Malerei des 12. Jahrhunderts

(zugleich ein Beitrag über formale und farbige Werkstattgesetze mittelalterlicher Malschulen)

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer Hohen Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

FRITZ HAEBERLEIN

aus Dresden

Als Dissertation angenommen: 4. März 1931.
Tag der mündlichen Prüfung: 4. März 1931.

MARBURG 1936

DISSERTATIONS-VERLAG G. H. NOLTE DÜSSELDORF

Diss. Marburg
1936.

*43057.

Dekan: Professor Dr. Alverdes

Referenten: Professor Dr. Hamann
Dr. Deckert.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

INHALTS-VERZEICHNIS

Vorwort.

I. Das sog. Hardehausener Evangeliar.
   a) das Äußere.
   b) Inhalt.
   c) Verzeichnis der Maße der Blätter und Malereien.
   d) die Illuminationen (Beschreibung).

II. Der Stil.
   Methodisches.
   Die Vorzeichnung.
   Die Farben und Formen.
   Die Technik.
   Die verschiedenen Hände.

III. Die kunstgeschichtliche Stellung des Evangeliars.
   Sachsen—England.
   Rhein—Maas.
   Westfalen.

IV. Die kunstgeschichtliche Bedeutung des Evangeliars.
   Exkurs: Malrezepturen und Farbmessungen.

V. Herkunft und Geschichte des Evangeliars.

Literatur.

VORWORT.

Unter den vielen bedeutenden Werken, die in der Marburger Ausstellung „Religiöse Kunst in Hessen und Nassau“ 1928 zum ersten Mal weiteren Kreisen bekannt gemacht wurden, nimmt neben dem Hofgeismarer Altar das Evangeliar aus Hardehausen (Kassel, Landesbibl. ms. 59) eine der ersten Stellungen ein. Nur die Tatsache, daß es bis dahin fast unbekannt war, kann es erklären, daß diese künstlerisch wichtige deutsche Handschrift des 12. Jahrhunderts kunstgeschichtlich noch nicht behandelt ist. 1932 erschien vom Verfasser ein Sonderdruck aus „Religiöse Kunst in Hessen und Nassau, Verlag Kunstgeschichtliches Seminar Marburg, betitelt „Das Hardehausener Evangeliar“, der das Werk unter Beifügung der Wiedergaben seiner Illuminationen kurz würdigt.

Die Anregung zu der Arbeit verdanke ich vor allem Herrn Dr. Deckert, Marburg, dem ich dafür meinen wärmsten Dank aussprechen möchte, ebenso der Landesbibliothek Kassel und ihrem Leiter, Herrn Prof. Dr. Hopf für liebenswürdige Überlassung des Werkes zwecks eingehender Untersuchung, sowie der Universitätsbibliothek Marburg und den Vorständen der Bibliotheken: Aschaffenburg, Berlin, Darmstadt, Dresden, Florenz-Laurenziana, Fulda, Halberstadt-Domgymnasium, Hamburg, Köln, Leipzig, München, Münster, Nürnberg, Wolfenbüttel u. a. m.

Da die Arbeit im Kunstgeschichtlichen Seminar Marburg entstanden ist, möchte ich auch an dieser Stelle dem Preuß. Forschungsinstitut und seinem Leiter, Herrn. Prof. Dr. Hamann, meinen ergebensten Dank aussprechen.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554421_0136

I. DAS SOG. HARDEHAUSENER EVANGELIAR.

a) Äußeres.

Das Evangeliar weist auf dem letzten Blatt, mit schwarzer Tinte eingetragen einen Besitzvermerk auf: Hic liber ex bibliotheca Hardehusana transiit ad bibliothecam Cassellanum sub Bern. Abbate a. o. 1773 die. Aug., der ihm den Namen „Hardehausener Evangeliar" einbrachte. Damit sind die archivalischen Bemerkungen erschöpft.

Der Befund zeigt, daß das Manuscript aus 19 Pergamentlagen zusammengefügt ist, die je in zwei Ternien, eine in Quinie, die restlichen in Quartternien gelegt wurden, mit Hanffäden auf flache Lederschnüre gereiht. Die Durchschnittsgröße der Blätter beträgt 280 (und einige) mm Länge und 210 (und einige) mm Breite. Das ergäbe, nach der Bindung zu erkennen 150 Blatt; es sind jedoch nur 147 vorhanden. Nun läßt sich leicht feststellen, daß ein Eingriff vorgenommen sein muß: die erste (lose) Lage hat ein Einzelblatt (Bl. 7); das zugehörige ist knapp hinter der Heftung unregelmäßig abgeschnitten wie auch die letzte Lage auf gleiche Weise ihre beiden letzten Blätter verlor. So drücken sich nun Zahl und Gruppierung der Seiten aus: (IV—I) + 2 III + 15 IV + (V — 2); in Seitenzahlen angegeben: (Bl. 1—7) + (Bl. 8—13, 14—19) + (Bl. 20—27), 28—35, 36—43, 44—51, 52—59, 60—67, 68—75, 76—83, 84—91, 92—99, 100—107, 108—115, 116—123, 124—131, 132—139) + (Bl. 140—147).

Vom Einband ist nur noch die Rückplatte erhalten, ein Eichenholzdeckel — 11 mm dick, 22 cm breit, 28 cm lang —, der jeden Schmuckes beraubt ist. Nagellöcher, genagelte Metallblättchen mit schwach deutlichen Gravurspuren auf der Deckelkante, die Leder- und Wergreste fassen, vermögen nur auszusagen, daß der ursprüngliche Einband stoffbezogen und metallbelegt war[1]). Vier flache Öffnungen durchbohren das Holz; dort laufen an der Deckelrückenkante jene Querbänder durch, die die Lagen fassen. Sie sind mit flachen Spänen verkeilt[2]).

Feuchtigkeit griff wohl das Pergament an, wellte es, fleckte es dunkel (auf den ersten Blättern und an den Rändern der letzten Lagen), aber der Inhalt hat davon nicht gelitten. Schon nach den ersten Seiten, flüchtig aufgeschlagen, tritt die Unberührtheit seiner Schrift und seiner Illuminationen eindrucksvoll vor Augen, der Ernst und Reichtum einer mittelalterlichen Welt fast ohne Patina des kultischen Gebrauches.

---

1) ähnlich dem Buchdeckel des Ms. 55, Museum Braunschweig.

2) auf der inneren Seite des Holzdeckels ist das Textblatt eines Markus-Evangeliums eingeklebt, 28zeilig beschrieben — wie auch alle Blätter hier — entspricht es der Buchseite 64 im Evangeliar Hardehausen, wo sich gleiche Worte in gleichen Schriftzügen an dieser Stelle finden.

b) Inhalt.

Das Evangeliar hält sich streng an den Text der Vulgata. Den vier Evangelien[3]) stehen voran: der Prologus aus dem Commentar St. Hieronymi „Incipit prologus Quattuor Evangeliorum"; die Epistula ad Damasum[4]) „Noum op me face cogis[5]). Das Argumentum: „Sciendu etia"[6]). Es folgen: Argumentum-Capitula-Evangelium Matthäum (Bl. 4'—48); Argumentum-Capitula-Evangelium Marcum (bis Bl. 68); Argumentum-Capitula-Evangelium Lucam (bis Bl. 108. Prologus-Capitula-Evangelium Johanem beschließt die Libri. (bis Bl. 137). Die Comestafeln hängen sich an und beginnen: Incipunt capitulare Evangeliorum de circulo anno[7]).

Dezember: Das Kalenderjahr wird mit der vigilia natalis Christi eröffnet, in Natl. Stephani Protom. — in Natl. Johannis — in Natl. Innocentum — in Natl. Silvestri.

Januar: In vigilia Theophaniae[8]) — in sec. die in Octavo Epiphanie — 8 Dominicae schließen an, es folgen Felices — Marcelli pp. Prisce — Fabiani et Sebastiani — Agnetis — Vincentiis.

Februar: Purificatio M. — Blasii — Agathe — Valentini — Cathedra Petri — Mattaei ap. —

März: Gregori pp. — Benedicti — Annunciatio Mariae — 25 Dominicae folgen.

April: Incipiunt evangelia de scis. in natl. Tiburtii et Val. — in natl. St. Georgii — Vitalis.

Mai: Philippi, Iacobi — In ventio crucis — Gordiani et Epimachi — Nerei et Achilli — Pancratii — Urbani —

---

3) Vulgata St. Hieronymi, zum Textvergleich wurde das „Noum Testamentum" von Wordsworth, Oxford, 1898, herangezogen.

4) Feuchtigkeit und Druck färbten die ersten Zeilen des 2. Blattes gleich Spiegelschrift auf den Anfang des Prologus über; das muß betont werden, weil es dazu verführt hat, hier ein Palympsest zu sehen.

5) für „Noum opus facere me cogis".

6) Für sciendum etiam, ne quis usw.

7) Die lat. Handschriften fügen außer den Evangelien den Eusebiusbreif, mit: „Ammonius" beginnend bei, dazu eine ähnliche Mitteilung des Hl. Hieronimus an Damasus gerichtet, beginnend mit „Noum opus me facere cogis" und ein ihm ebenfalls zugeschriebener Brief an Damasus, der „Sciendum" anhebt sowie eine Erklärung über die Bedeutung der Evangelisten, der mit „Plures" anfängt. (Beissel, St., Gesch. d. Evangelienbücher). Diese Stücke sind verschieden geordnet und ihre Folge ist ein Hilfsmittel für Handschriftengruppierungen. (Siehe, Beissel, aa..O., I. Anhang.). Im Evangeliar M. 59 beginnt der Text mit „Plures fuisse" und der Brief des Eusebius „Ammonius" fehlt. Für diese Ordnung im frühen Mittelalter gibt Beissel sehr wenig Beispiele, nur ein Evangel. aus dem 9. J., Basel, B. II. Eine gleiche Ordnung, jedoch mit dem Eusebiusbrief haben das Guntbold Evang aus dem 11. J. Domschatz Hildesheim 33. Im 12. J. finden sich öfters Evangeliare gleicher Ordnung wie M. 59. z. B. Westfäl.-Arbeiten.

8) Das Vorkommen der älteren Fassung „Theophania" u. der jüngeren „Epiphania" fällt hier auf.

Juni: Marcellini et Petri — Primi et Feliciani — Basilidis, Cyrini, Naboris, Nacarii — Marci et Marcelliani, Gervasii, Protasii — Joan Bapt. vigilia — Joan Bapt. — Joan et Pauli — vigilia Petri Pauli — sec. die —

Juli: Processi et Martiani — Septem Fratrum — octava Apostolorum — Praxedis v. m. Marie Magdal. — Apollinaris — Jacobii ap. — Felicis, Simplici, Faustini, Beatricis m. — Abdon et Sennen.

August: Petrus ad vincula — Stephani — Inventio Stephani m. r. — Sixti Felicissimi, Agapiti — Cyriaci — Vigilia Laurentii — in sec. die — Tiburtie — Hipoliti — Eusebii, vigilia Asump. — Assumptio — Agapiti — Bartholomei ap. — Hermeti — Decollatio Joh. Bapt.

September: Nativitas S. Maria — Gorgonii — Proti et Jacinti — Exaltatio Crucis — Nicomedis — vigilia Matth. — sec. die — Cosme et Damiani — in fest. Michael arch.

Oktober: Marci pp. — Dyonisi — Caliyti — Luce evang. — Simonis et Jude —

November: in festiv. divers. sanctorum: Eustachii — Quatuor cornatorum — Theodori — Martini — Cecilie — Clementis — Crisogoni — Saturnii, vigilia Andree ap. — Andree.

Dezember: Nicolai — Lucie — Thome.

Vom paläographischen Befund läßt sich über die Handschrift nichts aussagen, was für die kunstgeschichtliche Einordnung von Belang wäre. Der Schriftcharakter erlaubt, sie als „vollendete Minuskel" des 12. Jahrhunderts zu bezeichnen (jüngere Rundbogenminuskel), vergl. Löffler, Einführung in die Handschriftenkunde. Einzelne Merkmale im allgemeinen Schriftgepräge, die hervorgehoben werden könnten, sind: die Buchstabenformen nähern sich trotz ihrer einfachen Brechung immer den runden Formen, stehen nicht eng zusammen, sodaß die Schrift einen Zug in die Breite erhält. Anschluß- wie Schlußstriche der Schäfte, die schräg von links kommen, sind wohl deutlich, aber nicht sehr offenkundig als Haarstriche sichtbar. Die altertümliche Form des langen s fällt hier auf, ebenso der mangelnde Strich über dem einfachen i — obwohl sich dadurch keine zwingende Gründe für die Datierung zu ergeben brauchen. Das h verlängert hier den Bogenstrich nicht nach unten und gibt damit eine Buchstabenform, die gern vor dem Ende des 12. Jahrhunderts benutzt wird. Von Seiten der paläographischen Forschung kann eine Bestimmung nur in der Zeit von Mitte des 12. Jahrhunderts bis gegen 1200 behauptet werden.

Die Textstellen sind mit Silberstift vorgezeichnet. Sie laufen ganzseitig über die Blätter. Nur die Comestafeln, in zwei Kolumnen und doppelfarbig, ändern diese Gleichmäßigkeit. Die Schrift ist

schwarz; Minium-Majuskel führen die Satzanfänge an. Die Zahl der Zeilen beträgt 28 mm, der Abstand 7 mm [9]).

Die Handschrift nimmt den Text nicht teilnahmlos auf. Der Wortsinn wird verlebendigt durch Färbung, Vergoldung der Textstellen, durch ihre bildhafte Vergegenwärtigung in dem Sinn, daß eine bewußte Gotteswelbetrachtung sich spiegelt, die Betonung der Maria als Gottesmutter, Hinweis und Erfüllung, die Menschwerdung Christi, sein verantwortungsvolles Amt als Richter.

Es fehlen die Wiederspiegelungen Christi Leiden (Kreuzigung und Grab, alle Episoden, Wundertaten seines Lebens). Das gibt eine knappe Geschlossenheit als Vorwurf für die Illuminationen und bleibt auffällig gegenüber zeitnahen Manuskripten. Die einseitigen Scenendarstellungen umfassen die vier großen Kirchenfeste (Geburt Christi — Theophaniasfest — Himmelfahrt — Pfingsten), die vier Evangelisten, die Initialen der Eingangsworte. Hier werden die Schriftanfänge mit ihnen in die Ornamente als Teile dekorativer Malerei einbezogen (Matthäus: „Liber generationis ieso Christii filii David". „Marcus: Initium evangelii JHXX filii Dei"). Das Lukasevangelium hebt den Textbeginn des 4. Verses „Fuit in diebus" mit Intitialanfang auffälligerweise hervor, während der 1. Vers: „Quoniam quidem" schmucklos bleibt. Das Johannesevangelium hebt die Worte: „In Principio erat Vbu e. verbu erat apud Dm. et Ds. erat Verbum" hervor. Außerdem sind bildhaft dargestellt:

Die Taufscene Matthäus Kap. 3, 17 [10]), die Verkündigung Lukas, Pap. 1, 26, Matthäus 24, 29—31, 25, 31—33 Joh. Christus als apokaliptischer Richter und den Kreis der Apostali, Martyres, Archangeli, Confessores, Patriarchi, Virgines. (25. Sonntag nach Pasce) dazu das Dedikationsbild, (St. Georgius martyr, der Patronus des Klosters).

Als hervorragend geschriebene Textstellen, die sich über die Zeilengröße erheben oder goldgefärbt sind, fallen auf: „das ‚P' von ‚plures' im Prologus Matthäus, Kap. 1, 16: „Marie de qua natus est", Kap.. 1, 18: „Cum esset", Kap. 28, 1: „Uespere autem', Marcus: Initial ‚M' (arcus), Bl. 48 r; Lucas: Das Initial ‚L' (ucam), Bl. 68v; dazu Kap. 1, 26: ‚M' (issus est angelus Gabriel); Johannes: ‚H' (ic est Johannem), Bl. 108 r; dazu Kap. 1, 14: „et verbum caro", Kap. 13, 1: „ante diem festum"; Kap. ??: „Una ante Sabato". Dazu sind die beiden ersten Seiten des Buches in Gold geschrieben. Die Vernachlässigung des Markus-Evangeliums in der Auswahl der Illuminatio-

---

9) Ab Lage IX (Bl. 67r) verkürzt sich die Seitenbreite, die auf 14,4 mm angelegt ist, durch Korrektur auf 14,2. Bln. 123 ist geflickt. Bl. 20r bedeutet innerhalb der Blätter keinen Größenunterschied (20,9×28,1) trotzdem die Schrift am unteren Blattrand lib. gen. beschnitten ist. Das bedeutet die Blattbezeichnung für die Malerei und ist vor der Bindung geschrieben. Ebenso die Noiz bapt. (Taufbild) und Canonestafel II—XII.

10) Unter der Darstellung am Rand ist zu lesen: „Marcus"; hingegen dessen Text lautet „Tu es filii meus dilectus". Auf der Schriftrolle der Darstellung steht: „Hic est filius meus."

nen fällt auf. Am meisten wird nach dem Matthäus-Evangelium gegriffen.

Die ganzseitigen Malereien (Kirchenfeste, Scenen der Heilsgeschichte, Evangelisten, Initialen) sind unterschiedslos in vier Bildcyklen zusammengenommen. Ihnen sind auf 12 Blatt die Canonestafeln vorgesetzt. Die Einsetzung der Malseiten in den Textlauf des Kodex ist zugleich eine Isolierung von der Schrift. Denn leere Pergamentseiten schalten sich ein, geben ein Moment der Erwartung für das Auge; und erhöhen wie Ruhepunkte vor dem Betrachten die Bildwirkung. Die I. große Gruppe ist die künstlerisch eindrucksstärkste. Die dekorative Pracht ihrer Malerei überwältigt und gibt eine heitere Festlichkeit an. Es sind: die Geburt Christi — die Anbetung der Könige und die anzubetende Madonna in einer Bildebene — die Himmelfahrt Christi und die Heiligengesellschaft des Pfingstfestes ebenso, — der Evangelist Matthäus und ihm gegenüber der Initialbuchstabe ‚L'. Die II. (an Zahl schwächste) Gruppe, umfaßt die Taufe, den Evangelisten Markus. Hier ist das Initial in dessen Darstellung einverleibt. Die III. Gruppe gibt das Dedikationsbild, die Verkündigung und gegenüber den Evangelisten Lukas; seine Rückseite trägt das Initial ‚F'. Die IV. Gruppe gibt die Darstellung des jüngsten Gerichtes auf zwei zueinander liegenden Blättern. Als letzte Gruppe schließen der Evangelist Johannes und gegenüber das Initial ‚J' die Malereien. Die stilistische Untersuchung verlangt die Lösung der Gruppen und ihre Trennung in Szenen, Evangelistendarstellungen, Initialen, Canones-Tafeln.

Die Maße der Blätter und der Malereien.

Die Größe der Blätter.

1. Lage. Quaternie weniger 1 Blatt (S. 1—7)	27 + 20 bis zu 28,1 + 21,0
2. Lage. Ternie (S. 8—13)	28,2 + 20,8 bis zu 28,2 + 21,2
3. Lage. Ternie (S. 14—19)	28,2 + 21 bis zu 28,2 + 21,2
4. Lage. Quaternie (S. 20—27)	28,2 + 21,1 bis zu 28,2 + 21
5. Lage Quaternie (S. 28—35)	28,2 + 21,3 bis zu 28,0 + 21,3
6. Lage Quaternie (S. 36—43)	28,3 + 21,3 bis zu 28,3 + 21,0
7. Lage Quaternie (S. 44—51)	28,4 + 21,3 bis zu 28,0 + 21,4
8. Lage Quaternie (S. 52—59)	28,2 + 21,2 bis zu 28,2 + 20,5
9. Lage Quaternie (S. 60—67)	28,2 + 21,2 bis zu 28,3 + 20,7 (am unteren Rand von S. 66 fehlt schräg nach außen abgeschnitten 1 cm)
10. Lage Quaternie (S. 68—75)	28,3 + 21,3 bis zu 28,3 + 21,0
11. Lage Quaternie (S. 76—83)	28,1 + 21,3 bis zu 28,2 + 21,2
12. Lage Quaternie (S. 84—91)	28,2 + 21,5 bis zu 28,2 + 21,0
13. Lage Quaternie (S. 92—99)	28,3 + 21,3 bis zu 27,5 + 21,4 oder 27,8 + 21,1
14. Lage Quaternie (S. 100—107)	28,2 + 21,3 bis zu 28,2 + 21,0 (oberer Rand an S. 100 etwas verschnitten)
15. Lage Quaternie (S. 108—115)	28,3 + 20,7 bis zu 28,2 + 21,1
16. Lage Quaternie (S. 116—123)	28,3 + 21,3 bis zu 28,3 + 21,2

17. Lage Quaternie (S. 124—131) 28,2 × 21,3 bis zu 28,2 × 20,7
18. Lage Quaternie (S. 132—139) 28,1 × 21,1 bis zu 28,2 × 20,9
19. Lage Quaternie, es fehlen 2 Blatt (S. 140—147) 28 × 20,3 bis zu 28 × 20,5 (ist beschnitten)

Die Größe der Malereien.

a) Canonestafeln.

Can.T. I = 15,0 x 22,7 = Anlage mit doppelter Säulenstellung und einem Tympanon
Can.T. II = 15,5 x 22,5
Can.T. III = 15,5 x 22,4 = Anlage mit dreifacher Säulenstellung und einem Tympanon
Can.T. IV = 15,8 x 22,1
Can.T. V = 15,8 x 22,2
Can.T. VI = 15,6 x 22,5
Can.T. VII = 15,4 x 22,2
Can.T. VIII = 15,5 x 22,1
Can.T. IX = 15,6 x 22,1 = desgl. mit Doppel-Tympanon
Can.T. X = 15,8 x 22,3
Can.T. XI = 15,8 x 22,5
Can.T. XII = 15,8 x 22,5

Die Maße der Bildteile, wie:
a. Säulenabstände, (S)
b. Breite des oberen Feldes der Symbote (F)
c. Höhe des Lunettenbogens (L)
sind in den Tafeln:

Can. T.	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
S.	6,4	6,3	4,0	4,0	4,0	4,0	4,0	6.8	6,4	6,5	6,5	6,5
F.	5,3	5,3	5,3	5,1	5,1	5,2	5,2	5,1	5,1	5,2	5,2	5,2
L.	2,7	2,8	2,7	2,5	3,0	2,4	2,4	3,8	3,5	3,7	3,7	3,8

Der Bildbestand vom Blattrand an den vier Seiten schwankt:

von: 1,7 (2,0 / 3,7) 3,8 bis: 1,2 (2,2 / 3,8) 3,8

Hingegen betragen die Maße der Can.T. II, die unregelmäßig beschnitten ist, nur:

1,7 (2,0 / 3,7) 3,5

b) Scenische Darstellungen.

(Bild I)	Blatt 14r	(3. Lage)	Geburt Christi	= 19,8 x 14,6 (Tafel 1)*)
(Bild II, III)	„ 15v, 16r	(3. Lage)	Anbetung	= 19,8 x 14,6 (Tafel 2, 3)
(Bild IV)	„ 17v	(3. Lage)	Himmelfahrt	= 19,7 x 15,0 (Tafel 4)
(Bild V)	„ 18r	(3. Lage)	Pfingstfest	= 19,7 x 14,7 (Tafel 5)
(Bild VI)	„ 19v	(3. Lage)	Evang. Matthäus	= 19,8 x 14,1 (Tafel 11a)
(Bild VII)	„ 20r	(4. Lage)	Initialblatt „L“	= 19,0 x 14,1 (Tafel 15a)
(Bild VIII)	„ 50r	(7. Lage)	Taufe Christi	= 19,0 x 14,1 (Tafel 6)
(Bild IX)	„ 50v	(7. Lage)	Evang. Markus	= 15,0 x 14,2 (Tafel 12)
(Bild X)	„ 73v	(10. Lage)	Dedikationsbild	= 20,5 x 15,5 (Tafel 10)
(Bild XI)	„ 74v	(10. Lage)	Verkündigung	= 19,1 x 14,2 (Tafel 7)
(Bild XII)	„ 75r	(10. Lage)	Evang. Lukas	= 18,7 x 14,2 (Tafel 13)
(Bild XIII)	„ 75v	(1. Lage)	Initialblatt „F“	= 14,7 x 12,5 (Tafel 15b)
(Bild XIV, XV)	„ 110, 111	(15. Lage)	Jüngstes Gericht	= 19,5 x 14,1 (Tafel 8, 9)
(Bild XVI)	„ 112	(15. Lage)	Evang. Johannes	= 19,4 x 13,8 (Tafel 14)
(Bild XVII)	„ 113	(15. Lage)	Initialblatt „I“	= 19,4 x 13,8

Die Rahmenbreiten betragen: bei Bild I—VI 1,3 cm; Bild VII, XI, XII 1,5 cm; Bild VIII, XIV bis XVII 1,1 cm; Bild X 2,2 cm; Bild IX, XIII 0,6 cm. Die Bildabstände vom Blattrand betragen: an den Horizontalseiten 3,8 bis 3,7 cm und 5,3 bis 5,8 cm; an den Längsseiten: 4,7 bis 5,0 cm und 1,6 bis 2,1 cm.

So zeigt sich innerhalb der Blattgrößen wie der Malereien selbst nur eine geringe Breitenverschiebung die vom Pergamentverschnitt nach Fertigstellung der Malereien herrühren wird.

Die Abbildungen der Illuminationen sind im Zusammenhang mit einer gekürzten Abhandlung des Verfassers „Das Hardehausener Evangeliar" als Sonderdruck erschienen (Verlag Kunstgeschichtliches Seminar Marburg, 1932). Auf die dort erstmalig vollständig veröffentlichten Abbildungen beziehen sich die hier in der Arbeit angeführten Nummern der Tafeln *).

I. d) Die Illuminationen.

Beschreibung und Ikonographie.

Die Scenen der großen Kirchenfeste.

Geburtsscene. (Sonderdruck Taf. 1).

Eine festliche Palastfassade füllt die Bildfläche. Die Wände sind kalkweiß, hellblau, blaßgrün, die Fenster, Türen, Dächer goldgegittert und mit goldenen und silbernen Ziegeln belegt. In diesen freundlichen Farbenreichtum ordnen sich gleichmäßig aber zwanglos Figuren und Tiere der Geburtsscene ein. Die heilige Familie, Engel, selbst Tiere sind aus der Sphäre einer kultischen Strenge in eine Zartheit entrückt. Ihre Haltung meidet jede Betonung und sie bleiben gepflegt, kostbar gekleidet, zerbrechlich zart in ihrem Äußeren. Lichte, schattenlose Farben unterstützen diesen Eindruck.

Auf der Zinne des Palaststockwerkes ist das Lager der Maria flach gebreitet. Sie selbst richtet sich steil auf, lehnt am Bildrand, schlank und mädchenhaft. Ein weißes Laken umläuft den Körper, hüllt ihn ein, eine golddurchwirkte Decke bedeckt ihn, Der graue Schleier, der den Kopf umhüllt, läßt einige blonde Lockensträhnen bis zur Hüfte fallen. Die Gewänder, kostbar höfisch, schmiegen sich eng mit wenig einfachen Falten an den Körper an (Tunika lachsrot, Mantel grün, Untergewand himmelblau). Ihr gegenüber, den Kopf in die Rechte gestützt, sitzt lässig Joseph. Er wirkt in Ausdruck und Tracht fürstlich. Die schmale Kopfform, die mageren Hände unterstreichen einen Ausdruck, der nicht aus Anspannung, nur durch Gepflegtsein entsteht. Im Bildbau wirkt er kompositionell als Gegengewicht zu Maria. Die Gewandung (hellpurpurne, gestickte Tunika, blauer Mantel von Goldagraffe zusammengehalten, strohfarbner Spitzhut) liegt ruhig, flachkurvig am Körper. Zwischen ihm und Maria ist das Kind in eine hohe Kastenwiege gelegt; als Architektur eine

Verkleinerung der Hausfassade. Es reckt sein Köpfchen zur Mutter, wirkt recht hilflos wie in einen Sack gesteckt. Beider Nimben berühren sich und diese aneinanderdrängenden Gesten sind die einzigen Bindungen zwischen Mutter und Kind. Sein Gesicht ist blaß, das Haar fahlblond. Die bräunlichen Augenschatten, gestricheltes Wangenrot auf Pergament gesetzt, geben ihm einen asketischen Anflug. Ochs, Esel füllen zwei Bogenöffnungen der Architektur aus. Das Stallgebäude ist ein buntes Haus, das sich zwischen die Figuren drängt. Die Palastfenster füllen drei Engel, gleich Brustbildern, aus. Sie ähneln dem Christuskind mit ihren großen Augen, deren grünen Schatten, blonden Haaren und rosigen Wangen. Ihre goldgesponnenen Nimben auf tiefblauem Grund heben die blaßgelben Gesichter hervor. Sie beten das Kind an und halten ein flaches Spruchband: Gla In. Exelsis De. Der Raum über dem Dachfirst bleibt als ein dekorativer Streifen bestehen.

Die romanische einflächige Fassadenordnung gibt wohl strenge horizontale und vertikale Flächenrichtungen an, aber die zarten Farbebenen der bunten Malerei und der locker eingestreute Scenenapparat mildern die flächenklare Axialität, geben Lebendigkeit und Unruhe. So drängt ein schneller Farbwechsel den Bildbau mosaikhaft zusammen. Er paßt zu den vorsichtigen, verhaltenen Bewegungen und Formen. Denn diese resultieren aus Überleitungen der Senkrechten zur Wagerechten, wobei immer das Bemühen um Vermittlung dieser Gegensätzlichkeit sichtbar wird und sich oft ein Rhythmus von Kurven ergibt.

Das 11. Jahrhundert fügt ikonographisch gern einen dritten betenden Engel in die Scenerie ein, wie das 12. Jahrhundert besonders den Statistenzuwachs liebt. Hier ist die Figurenzahl knappest beschränkt. Die bedeckten Füße der Maria laufen in Anlehnung an byzantinische Darstellungen spitzfüßig zu. Auffallend ist die Symmetrie dreier konzentrischer Kreise (als Marienhaupt, Nimbus und Ruhepolster), wie es ähnlich in gleicher Anlage eine rheinische Stickerei aus Fulda, Ende 12. Jahrhundert, jetzt im Schloßmuseum Berlin, aufweist. Außerdem lassen sich zur Geburtsscene hier verwandte Beispiele aus den Elfenbeinschnitzereien ottonischer Buchdeckel anführen, wie auch eine kölner Arbeit der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, London, Viktoria-Albert-Museum; Abbildung in Goldschmidt, die Elfenbeinskulpturen, Band III, Tafel I.

Byzantinismen, wie z. B. das Bestreben, die Josefsfigur bildkompositorisch zu entwerten, die die Handschriftengruppe der Thür. Sächsischen Malergruppe, besonders des 13. Jahrhunderts bringt, fehlen hier.

Anbetung der Könige. (Sonderdruck Taf. 2).

Die Darstellung der Anbetung der Könige ist bildkompositionell in zwei Scenen zerlegt, die mittels Rahmungen getrennt jedoch geschwisterlich so nahe zusammenliegen, daß sie sich dem Auge als Einheit bieten.

Die drei schlanken Königsfiguren des 1. Bildes lösen sich reliefartig von dem grün-blau gerahmten betörend glänzenden Goldgrund ab. Sie schicken sich zur Verehrung der Madonna mit Kind an; sind im Typus als Jüngling, Mann, Greis aufgefaßt. Obwohl an Haltung gleich, meiden sie untereinander jede Gleichmäßigkeit der Handlung. Ihr Zueinander-Neigen fügt sie zusammen; verschiebt ihre Ausrichtungen und gibt jedem eine ungezwungene Lässigkeit, die Erwartung und Befangenheit ausdrückt. Der jüngste mit mädchenhaft zarten Zügen hüllt die Linke unter den gerafften Mantel, preßt sein Geschenk, ein Kästchen, an sich. Der im Mantel eingebettete rechte Arm weist nach der Madonna hin. Der ihm gleich einem älteren Bruder verwandte mittlere König — er bildet zugleich die Kompositionsmitte — bringt zurückgewendet in leiser Verschiebung, einer Symmetrie ausweichend, eine dialogische Spannung zwischen beide. Die rechten Arme sind in Richtungsanweisung wie auch motivisch gleich. Ihm zur Seite schickt sich der alte König zur Verehrung an. Sein Kniefall ist so gleitend, seine Gliederbewegungen so ungewinkelt, daß eine flüssige Bewegung hin zur Maria entsteht. So bildet sich trotz spontanem Hinreichen der gefüllten Geschenkschale eine Mischung von liebenswürdiger Höflichkeit und kultischer Feierlichkeit. Trotz der Lebhaftigkeit der Schenkungsgebärde, die selbst die Bildgrenze überschneidet, überwiegt eine Scheu vor starkem Ausdruck.

Der Gewandfall ist sparsam, Fibeln, die die Mäntel langzügig raffen, lassen überhängende Schlaufen als Faltenbesonderheit entstehen. Die Gewandfarben werden meist von mattem Grün, hellem Gelb, tiefem Rot (für die Tuniken) bestritten; rosa, hellgrün, hellbraun sind die Mäntel. Sie ergeben mit dem zartrosa Inkarnat, dem Hellbraun oder Weißblau der Haare auf Goldgrund gesetzt, einen hellen Gesamtkolorismus [11]).

Thronende Madonna mit Kind. (Sonderdruck Taf. 3).

Die herüberreichende Geste des Knienden zum Madonnenbild ist Bildbrücke zwischen beiden Malereien. Sie rechtfertigt die Rahmenverletzung und erhöht hinweisend die Bedeutung der Thronenden. Diese bleibt in ihrer Bildabgeschlossenheit und empfängt über die Rahmencäsur hinweg die bildkompositorisch wichtigste Geste der Adorierenden, sofern die Drei e i n e Darbringungsgebärde bis zum Thron hintragen.

Maria sitzt auf teppichbedecktem Kastenthron und wird von einer Bogenarkatur, die ein goldenes Sicheldach überspannt, gerahmt; somit die kultische Repräsentation betont. Der Grund ist wieder poliertes Gold. Schon die farbenprächtige Architektur (rote Porphyrsäulen mit gelben Basen, grünen Kapitellen; gelbe Mauer) gibt die bedeutungsvolle Lieblichkeit der Gottesmutter an. Auch für ihre Haltung

11) die ursprünglich hellbraune Haarfarbe ist abgeblättert, der jetzige gelbe Ton bedeutet die alte Untermalung.

trifft dieser Ausdruck. Das Öffentliche ihrer Situation, das Monumentale ihrer Frontalität hat durchaus nichts Forderndes, was zur Verehrung verpflichteten müßte. Eine große Ruhe und Entspannung liegt in dieser kultischen Figur eingeschlossen. Sie entläßt den Körper aus jedem Zwang, neigt leise das Haupt. Unregelmäßig und elastisch geht der Kontur diesen Formen nach. Eine doppelfarbige, körperverschleiernde Pänula rahmt mattgrün das rosa Oval ihres Gesichtes, endet in weiten Bogen zwischen den Knieen gespannt. Das leuchtend rot und blau gemusterte Übergewand zeigt flüchtig die gleichmäßige Gliederstellung des Unterkörpers. Der Ausdruck des Madonnengesichtes mit großen, weiten Augen unterstreicht die Scheu der Gestalt, gibt ihr den „Blick eines Rehes". So liegt ein Schimmer von Rührung und weichem Zauber über der Figur.

Das Kind wird in die Körperkontur der Madonna eingebettet, liegt eingerahmt von der Bogenfalte des Mantels in ihrem linken Arm. Mit der einen Hand trägt es eine Schriftrolle, mit der anderen empfängt es in Segensgestus die Huldigung. Das Madonnenbild ließe sich als Darstellung isoliert denken, während die Komposition der Anbetenden von dem Gegengewicht der Thronscene lebt. Der Bildgedanke — als doppelseitige Malerei — nimmt die Spannung zwischen den Adorierenden und der Zu Verehrenden zu Hilfe. Es zeigt sich hier eine überraschende Lösung — auch innerhalb der Zeit. Ein kühner Einfall überbrückt die Schwierigkeit der durch Seitengröße bedingten doppelten Scenen. Die Armgesten sind eine Bewegung, die sich, abstufend dreimal wiederholt und über den Bildrand in die gegenüberliegende Scene getragen wird. Und gerade dort, wo der Bildrand kein Interesse auf sich ziehen darf, wird die Gebärdensprache am lebhaftesten. So ist der niedrigste Blickpunkt, der zugleich im toten Bildpunkt der nebeneinandergelegten Scenen liegt, derjenige, wo sich der heftigste Affekt ausspricht. Die Madonna bewahrt ihre eigene kultische Lebensfähigkeit und ist zugleich in die Gesamthandlung einbezogen. Man denkt bei ihrer Haltung, die keine monumentale Erstarrung ist, dennoch viel Ernst und Größe zeigt, an die ottonische Essener Madonna [12]).

Der ikonographische Typus der Magierdarstellungen des 10./11. Jahrhunderts löst die Aufmarschierenden auf, die inclinatio als Ehrfurchtsgestus wird das charakteristische Motiv, so auch hier, während um Mitte des 12. Jahrhunderts die reine genuflexio gebräuchlich ist mit Beibehaltung des Nacheinanderanrückens der Könige. Die dialogische Beziehung der zwei jüngeren Könige — sonst im Zusammenhang mit der Einführung des Sternmotives (seit 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts in französischer Ikonographie aufkommend) mit Hindeuten, Aufblicken, Sprechen verbunden, zeigt sich in deutschen Darstellungen mit Ausnahme des Klosterneuburger Altares erst nach 1200. Hier sind solche intimen Züge, jedoch ohne Sternenmotiv, für die Beziehungen der jüngeren Könige ausgewertet. Die Thronende

12) Kirchenschatz Münster zu Essen.

als Einzeldarstellung weist gegen 1300 mütterlich-zärtliche Züge auf. Daneben bleibt ein starrer, archaischer Typus bestehen. Vergleiche mit ähnlichen Darstellungen lassen die bedeutende künstlerische Leistung hier erkennen.

Himmelfahrt Christi. (Sonderdruck Taf. 4).

Zwei Schauplätze mit zwei Scenen bilden die Himmelfahrtsdarstellung, die, ungleich an Größe und Ausstattung, die himmlische und irdische Welt vergegenwärtigen. Im himmlischen, goldglänzenden Raum schwebt Christus als Auffahrender. In Haltung, Formen, Gesten, zarter Färbung, ist er dem Geschlecht der Anbetungsfiguren zugehörig, besitzt deren Farbigkeit; zwei Engel ihm zur Seite wirken wie verkleinerte Übersetzungen seiner selbst. Sie begleiten ihn, ohne gegenseitige Bindung weiträumig auf dem Goldgrund verteilt. Ihre schwebenden, leise schwingenden Körper, die wie Spiegelbilder im Sinn und Gegensinn der Bewegung aufgefaßt sind, von leichten Gewandkurven umhüllt, überraschen durch ihre Rhythmik. Die hellblauen, zartgrünen, gelben Gewänder binden farbig, was lose Streuung der Figuren im Bild trennt. Hingegen ist im tiefblauen, unteren Bildgrund alles einfach, richtungsarm, farbgrell gegeben. In breiten, hellen Haufen, oft sich gedrängt überschneidend, sind die Juden als Zuschauer zur Linken, Apostel und Maria zur Rechten des Auffahrenden kleinfigurig versammelt. Ein Bergkegel trennt beide Gruppen, dort blühen bunte Blumen als zarter Widerpart zum oberen gleißenden Gold. Die Gesichter, auf Pergamentgrund mit schwarzer Tinte gezeichnet, sind streng ausgerichtet und die Gebärden abgehackt bewegt, die Gewänder flächig, einfach fallend. Nur Maria hebt sich im kirschroten Gewand farbig heraus. Die vielfältige Gleichmäßigkeit der bunten Figürchen wird bildnebensächlich, weil die Gesamtwirkung der großen himmlischen Gestalten sich über das Ganze breitet.

Hier zeigt sich eine Zwiespältigkeit zweiter Bildauffassungen: Lockerheit, Bewegungsfluß, Verbindlichkeit neben strenger Statuarik und enger Fülle. Christus ist hier selbständig gehalten, wenn auch Anordnung und Gesten der Engelsbegleiter ahnen lassen, daß ihn als Vorlage eine Mandorla gerahmt haben muß. Immerhin ist diese Bildsituation selten, wie auch die seitliche Stellung der Maria als Orantin, da die gebräuchlichere Fassung z. B. süddeutscher Handschriften die ist, sie in die Bildmitte zu weisen. In süddeutschen, niederrheinischen Handschriften ist der abwärts weisende oder mit göttlicher Hilfe aufsteigende, von einer Mandorla gefaßte Christus gewöhnlich; ebenso ikonographisch selten ist die Darstellung der Judenmenge. Aus Bildbau vergleichbar sei angeführt das Evangeliar Brandenburg sowie Ms. 112, Bibl. Karlsruhe der Thüring. Sächsischen Malerschule.

Pfingstfest. (Sonderdruck Taf. 5).

Die Gemeinschaft der Jünger — zwölf Apostel und Maria unauffällig unter ihnen — gibt den Eindruck von einer lebendigen, begeisterten Figurengruppe. Die Erregung drängt sie Kopf an Kopf und der bildhafte Widerschein des Hl. Geistes, der rosenfingrig, achtstrahlig aus gestirnter Wolkenscheibe auf die Häupter trifft, hält sie kompositorisch zusammen, läßt sie gebannt, andächtig versammelt sitzen. Aber ihre Ordnung ist nicht durch zu lebhafte Erregung gestört, das Ergriffensein ist deutlicher als die Unruhe. So teilen sie sich seitlich in zwei Gruppen gleich geballter, aber flach ansteigender Figurenpyramiden. Jede peinliche Überschichtung der Köpfe auf die Fläche ist vermieden. Tiefblau leuchtet der Grund zwischen ihnen hervor. Der Vordergrund, eine blaßgrüne Mauerwand, wirkt gleich einem Sockel für dieses Pyramidenrelief; darüber glänzt als Goldstreifen eine himmlische Zone, von einem schmalen Goldziegeldach längsstreifig überschnitten, als Raumandeutung steht im Vordergrund ein Haus.

Jede Figurengruppe läßt eine sie führende Hauptfigur erkennen. Diese sind dialogisch zueinander gebunden und entsprechen sich in Haltung und Gesten. Der Linke, vielleicht Paulus, gleicht im Typus (schmales Gesicht, braune Haare, gekräuselter Backenbart) dem Christus der Himmelfahrt. Sein Nachbar — Petrus? — ist ein jugendfrischer Greis. Ihre Gewänder (hellgrün, rosa, blaue Röcke, Mäntel, Unterkleider) hängen in schweren Bogenfalten über den Gliedern oder fallen, lose über die Schulter gelegt, lotrecht auf die Unterarme, enden in schlängelnden Säumen. Die Handhaltungen sind Orantengesten oder es werden Schriftrollen gehalten. Den gleichen Gesichtsausdruck der Figuren charakterisiert das vorgeschobene Kinn. Maria, sehr matronal und durch Größe hervorgehoben, hüllt sich in eine rote Pänula, trägt in der Linken eine Schriftrolle. Sie ist so an den Bildrand gesetzt, daß ihre Figur rücksichtslos überschnitten wird. Die Bedeutsamkeit in ihrem Wesen, die sich in früheren Darstellungen zeigte, fehlt hier. Ihr entsprechend wird der am weitesten rechts sitzende Apostel ebenfalls bildüberschnitten. Dessen graziöse, tänzerische Schritthaltung erinnert entfernt an die Haltung des Evangelisten Matthäus.

Die Menge der anderen, rückwärts Sitzenden, ist zeichnerisch flüchtig ausgeführt (sie sind zudem unbärtig gegeben). Die Pergamentfarbe ihres Inkarnates mit zeichnerisch braunen Schatten um Augen und Wangen verleihen ihnen einen härteren Ausdruck gegenüber den sorgfältig ausgeführten Hauptaposteln. Es findet sich die Vielheit aller Blickrichtungen zuletzt zu einer Einheit zusammen, sofern sich alle Blicke nach der Bildmitte versammeln und die Hände in ihren gleichgerichteten Darstellungen zu dieser feierlichen Einheit beitragen. So bedeutet immerhin der Bildbau keine Gewaltsamkeit im Ausdruck, denn ein lockerer Zwang, eine gespannte Stille ist über der Heiligengesellschaft ausgebreitet.

Innerhalb der Bildanlage mischen sich zwei verschiedene Konzeptionen, soweit die Scenenattribute „Haus" sowie „Himmel" (als Goldgrund) die einfach blaue Bildfolie des Grundes durchdringen. Der Pyramidenbau der Figuren ist die günstigere Lösung zahlreicher Köpfe auf engen Raum massiert gegenüber kreisförmiger Anlage oder langweiliger Horizontalreihung in Zonen. Beide Lösungen sind in ihrer ungelockerten Drastik allgemein im 11.—12. Jahrhundert beliebt. Eine überzeugende Lösung einer Figurenversammlung, die als geordnete Pyramidenform im engen Raum bleibt, wie hier, ist ohne nahestehende Analogie. Es läßt an gleiche Darstellung im Neuburger Altar denken; das bedeutet aber eine sehr hochwertige Arbeit. Die vergleichbaren Scenen innerhalb der Sächs.-Thüringischen Malerschule betonen die Marienfigur, indem sie sie in den Mittelpunkt rücken.

Die illuminierten Textstellen.

Die Taufe Christi. (Sonderdruck Taf. 6).

Zwei Gestalten, Johannes, Christus, wiederum in goldnem, ornamentverziertem Rahmen gefaßt, stehen sich hier fast dialogisch gegenüber auf tiefblauem, grün gefaßten Bildfeld. Beide sind von gleichem Typ, von zartem Gliederbau und blaß getönt; nur durch ihre Tätigkeit unterscheiden sie sich. Johannes, in Seitenansicht, im gleitenden Schritt angehalten, kommt Christus entgegen. Sein Hineilen drückt sich im ganzen Körper aus. Seine zugreifende Hand hält auf halben Weg in ihrer spontanen Bewegung inne. Das Agitatorische seiner Taufhandlung bekommt etwas Scheues, Gehemmtes dadurch. An ihm ist — im Gegensatz zum bisherigen Figurenbau — alles geweitet (wie runde Augen, geöffnete Hände, ausgebreitete Arme). Zugleich liegt aber Zurückhaltung und Gepflegtsein in seiner Erregung, und die angedeuteten Charakteristika des Wüstenpredigers (fallende Haarsträhnen, nackter Oberkörper, Fellkleidung mit goldenem! Gürtel) ordnen sich in die Vornehmheit der Haltung ein. Seine Gewänder (schiefergrau, ockergelb, kirschrot, saftgrün) fallen flach und schwer in Bogenfalten körpereinwärts ab.

Christus ist nackt, fast frontal und sehr ruhig dargestellt. Bis zur Schulter umschließt ihn wie ein glockenförmiger Mantel das hellblaue Jordanwasser, dessen buntes Linienspiel die Konturen unsicher macht. Die schwuppigen Schwimmstöße der Fische im Wasser überraschen in ihrer Natürlichkeit. Die Demut der Erwartung bringt die Christusfigur in Gegensatz zu dem Täufer. Das Dialogische der Figurenkomposition bekommt eine Krönung durch das im Zenit schwebende Brustbild Gottvaters; beide durch den Steilflug der Taube des hl. Geistes kompositorisch verbunden. Gottvater im silbernen Sternenzelt und rosa Himmelsbogen trägt das Spruchband: „Hic est filius Meus Dilectus." Er selbst — streng frontal in byzantinischer Typik aufgefaßt — ist kostbar gekleidet (Rosa, Grau, Silber).

Die Einzonigkeit der nur in sich selbst verbundenen Figuren ohne Zufügung von Landschaftsattributen bewirkt, daß sich die blassen Körper grell von der harten dekorativen Folie abheben, sie in Silhouettenwirkung drängen. Das Hinübertragen der aus der Figur sich lösenden Bewegungsgeste des Täufers zu Christus hin und die Bindung zum Himmel durch die Taube (Pyramidenbau) sowie die Freiheit, mit der ein rückwärtsgesetzter Fuß die Bildgrenze schneidet, oder die natürliche Wiedergabe der Fische haben in zeitlichen Darstellungen keine Parallele und geben einen Maßstab für die Freiheitlichkeit des Meisters ab.

Die Taufdarstellung in der abendländischen Kunst wandelt Größenverhältnis und Typik ab. Christus wird zuletzt größengleich mit Johannes dargestellt, hinzutreten assistierende Engel, Landschaftsattribute. Letztere Zutaten, aus byzantinischer Ikonographie stammend, werden hier nicht benutzt. Und, nimmt in östlichen Vorbildern Johannes das Impulsive seiner Bewegung aus den örtlichen Attributen (Ansteigen aus dem Flußufer) oder — bei Weglassen der Geländestufung — bleibt er an seiner dort begründeten Ausfallstellung verhaftet, so überzeugt hier das natürliche Vorwärtseilen, das keine unfreien Reste dieser Reduktion mitschleppt. Das gleichmäßige Stehen ist abendländische Gewohnheit.

Der Fellcharakter in der Gewandung des Täufers ist neben der Tunika durch Ornamentzeichen gegeben. Teile des ikonographischen Typus der alleinigen Fellangabe sind hier mit jenen der antiken Gewandung (ohne Fell) vereinigt. Letzterer liebt besonders das kommende Jahrhundert. Nackter Oberkörper mit Fellkleidung bleibt eine Seltenheit.

Der Vogelflug der Taube des Hl. Geistes als Raubvogelflug in Unteransicht gegeben liegt zeitlich vor der Abwandlung in Rückenansicht, die das späte 12. Jahrhundert liebt. Mithin ist hier der Typus, der zwischen Mitte 10. Jahrhunderts und dem späten 12. Jahrhundert gebräuchlich war, wiedergegeben. Engere Verwandtschaft bringen: ein geschnitzter Elfenbeindeckel, Rhein-Maasarbeit um 1100 (Abbildung Goldschmidt, a.a.O. Band II, Abb. 167); eine fränkische Arbeit um 1000 (Abb. Goldschmidt, a.a.O. ebenda Abb. 173b); eine Metallgravur am Fridericus-Gregoriusaltar des Welfenschatzes, um 1160; sehr ähnlich die gleiche Darstellung im Evangeliar III des Domschatzes zu Gnesen. Weicht die Freiheit der Bewegung im H. E. auch nur gering von der allgemeinen Typik, die die frühe und hohe Romantik kennt, ab, so wird sie doch hier überzeugend formuliert.

Verkündigung Mariae. (Sonderdruck Taf. 7).

Der tiefblaue, grün gefaßte Grund beherrscht das Bild. Auf einer hellfarbigen Ziegelmauer, die den Vordergrund darstellt, stehen sich Erzengel Gabriel und Maria gleichwertig gegenüber. Das farbharte Innenfeld betont ihre Statuarik und gibt ihnen Monumentalität.

Gabriel, dem ein bewegt übergeworfener, hellfarbiger Mantel eine Lebhaftigkeit verleiht, schreitet auf Maria zu. Er erhebt zum Gruß die Rechte, hält in der Linken ein steifes Spruchband: Ave Maria Gratia Plena Dominus Tecum. Raumgelockert umschwingen ihn die Gewandfalten, deren schwere Diagonalfalten und Bogenfalten formbestimmend sind. Die Einzelheiten des Figurentyps wirken derb (wie der runde Kopf mit großen Augen), das streng nach östlicher Vorlage gescheitelte Haar fällt lockig auf die Schultern, der Goldnimbus wiederholt die breite Kopfform. Die Vornehmheit der bisherigen Figurenanlage ist einer derben, bewegten Klarheit gewichen. Maria steht bescheiden, ist ganz Erwartung. Die Geschlossenheit ihrer Gestalt wirkt raumfeindlich. Dazu schließt sie eine rote Paenula eng ein, läßt sie wie eine Stele erscheinen, nur das Inkarnat leuchtet aus dem harten Mantelrot auf. Die Rechte ist vor die Brust gehoben, die Linke hält das Spruchband: Ecce Ancilla Domini Fiat M. s. v. t. Hier fehlt gemäß der strengen Ruhe der Figur jedes Leben in den Gewändern.

Das Scenenbild löst sich als Haltung, formal wie farbig, von den ersten Bildern los. Es zeigt sich ausgeprägt ein knapper Figurenbau, strenge Symmetrie, wenig und harte Farbigkeit. Östliche Vorwürfe, die ein Moment der Stimmung in die Darstellungen bringen könnten, fehlen. Die Thüring.-Sächsische Malschule bringt ähnliche Konzeptionen wie knappen Bildbau, Gegenüberstellung der Figuren, schräges Spruchband und Landschaftslosigkeit. Nur in dem Moment der angehaltenen Erwartung der Maria ließen sich vielleicht Wesenszüge früherer zarter Frauengestalten wiedererkennen.

Jüngstes Gericht. (Sonderdruck Taf. 8).

Die Darstellung des Jüngsten Gerichtes bestreiten doppelseitig zwei Blätter. Hier ist statt einfacher scenischer Handlung gleich einem gebildeten Gleichnis eine geometrische Bildordnung zu Grunde gelegt, die sich mit Figuren und Attributen füllt. Die linke Darstellung teilt sich in ein größeres Quadratfeld und eine schmalstreifige Predella ab. In ersterem ist ein System von farbigen Ringen (blau, grün, gold) eingebettet. In dieser Ordnung thront beherrschend als Mittelfigur der apokalyptische Weltenrichter auf dem Himmelsbogen, streng gerichtet, fast fordernd gegeben. Der goldübersponnene „Braunfirnisgrund" umgibt ihn mit unruhigem Glanz. Die monumental bedingte Haltung der Hauptfigur — die nur eine lockere Pinselsprache in sich beunruhigt — wird durch illustrative Zutaten im Bild gestört: ein versilbertes Kreuz liegt im Schoß Christi, zwei blaue Schwerter entfahren seinem Mund, zwei unbeschriebene Spruchbänder sind steif über seine ausgebreiteten Arme gelegt. Im Ausdruck ähnelt er dem Gottvater der Taufscene. Der Oberkörper ist entblößt, blutende Wundmale an Oberkörper und Händen geben dem fahlen Fleischton einen roten Akzent. Zartfarbige Gewänder (grau, gelbe Tuniken, weißgrüner Mantel) hüllen ihn ein, stofflich wie farbig leb-

haft. Der Mantel, lose über der Schulter liegend, fällt über Rücken und entblößte Brust, endigt zipflig über dem Knie.

Die restlichen oberen Bildflächen füllen zwei adorierende Engelsgruppen aus. Die Figürchen stecken in bunten Wolkenkissen (rosa, gelb, blau); von gleicher Farbe sind ihre Gewänder. Die Sünder sind kleinfigurig in eine blaue Fläche gesetzt, in deren Mitte sich ein stumpfgrüner Bergkegel erhebt. Sie sind ohne Ernst der Handlung in dreifach übergeschichteter Reihung in fürchterliche Enge gedrängt: Gerechte wie Ungerechte, an Zahl und Typus gleich, Könige und Bischöfe in vorderster Reihe; alle schematisch unterschiedslos gezeichnet. Die Gemütserregungen sind summarisch durch Akzente wie hochgezogene Augenbrauen, herabhängende Mundwinkel, adorierende Hände oder mutlos abweisende Gesten verdeutlicht. Starkfarbige Gewänder (rote, gelbe, grüne, blaue, graue) umschließen die Figürchen bewegungslos.

Vorhölle. (Sonderdruck Taf. 9)

Das System der Farbkreise als Bildanlage tritt hier ungetrübt auf. Die Bildmitte hält ein blaues Medaillon, dort ist das Lamm Gottes, im rechten Vorderhuf das Kreuz haltend, weiß eingesetzt. Um dieses Bildzentrum sind 7 Kreise gelegt, 4 golden, 3 blau und grün. In diese Ordnung betten sich wiederum 6 Medaillons ein, die auf durchsichtigem Grund silbergezeichnete farbige Quadrate umspannen. Die sind mit figürlichen Brustbildern angefüllt, die bedeuten: sieben Engel und Erzengel; die Martyres mit Nimben und Bischofsmitren; die Virgines mit Maria in Oransgebärde inmitten; die Confessores, die wiederum den Martyres gleichen; die Apostel und die Patriarchen, die sich untereinander ähneln und den Engeln gleichen. Die restlichen Zwickel (blau, grün grundig) füllen farbige Ornamente. Die kleinen Figürchen sind bunt (rot, blau, grau) gekleidet, ihr Inkarnat ist mittels roter Federstriche eingezeichnet. Unter dem Kreis der Heiligen deutet ein schmales Gemäuer die Vorhölle an, deren Feuerflammen die Zinnen rot und blau überflackern.

Die Verflechtung gedanklicher Begriffe mit künstlerischen Formen bedeutet hier eine Voreingenommenheit gegenüber dem Bildbau, der nicht sinnlich, sondern verständig begriffen werden will, bedeutet Bindung an Vorstellungen, die die Malerei früherer Scenen mied.

Der Text (Joh. 11, 4; 49, 2; Math. 20, 30; Apokalypse I, 16) läßt den Wolkenthronenden bildhaft erstehen, die Handlung sich so abrollen, daß aus seinem Mund ein Schwert fährt, das Kreuz vor ihm aufgerichtet wird, die Gräber sich öffnen, Auferstandene sich versammeln, Auserwählte, Verdammte sich scheiden. Von diesen dramatischen Möglichkeiten, die andere Illuminationen nutzen, wird bildhaft wenig Gebrauch gemacht. Die Urteilswirkung auf die Gemüter wirkt etwas hilflos. Die geringe Unterschiedlichkeit in den Typen fällt auf. Die Bildeinteilung: Hauptfeld, Predella als Himmlische und Irdische Welt läßt an die Himmelfahrtskomposition den-

ken, jedoch ohne deren zarte Klarheit annähernd zu erreichen. Besonders das (gleiche) Motiv des Bergkegels mit grüner Matte und bunten Blumen ist hier zu einem ungegenständlichen Kegel degeneriert und läßt die Lässigkeit der Anschauung erkennen.

Die Wandlung in der Auffassung des Richters aus dem herrlichen Heiland zu einem Leidenden (Wundmale!) zum Ende des 11. Jahrhunderts wird wiederum am Ausgang der romanischen Epoche durch starke Betonung der Richtertätigkeit (Gerichtsattribute) im Typus verdrängt. Ist letzterer durch Spruchband und Geste ausgesprochen, so sind diese Urteilsmerkmale zugleich Leidensdemonstrationen. Ähnliche Anlagen geben: Psalterium Prag, Clm. 23093, Salzburger Schule; Psalterium d. Graphischen Sammlung München, Regensburger Schule; Landgrafenpsalter und Gebetbuch d. Hl. Elisabeth, beide Thüring.-Sächsische Malschule, 13. Jahrh.; Wandgemälde südl. Seitenschiff Kirche zu Boppard, nach 1234.

Die Evangelisten-Darstellungen. (Sonderdruck Taf. 11, 12, 13, 14).

Die schreibenden Evangelisten sind ihren Initialanfängen vorgesetzt. Drei — Matthäus, Lukas, Johannes — beanspruchen ein Scenenfeld für sich, Markus begnügt sich mit einem Feld, das Initialkörper wie Teil der Schriftseite einbezieht. Die sich wandelnde Typik innerhalb der Reihe der Sitzenden macht den Reichtum innerhalb der sich wiederholenden Themen aus. Äußeres wie die gesamte Haltung geben jeweils den Charakter der Einzelnen an.

Die Matthäusdarstellung benutzt den gleichen kostbar farbigen, architekturgefaßten Bildraum (nur scheint die Säulenform gedrungener zu sein) wie die thronende Madonna. Ihr ist auch der Evangelist in seiner Höfischkeit im Wesen am nächsten. Er ist als jüngerer, braunbärtiger Mann dargestellt; sehr kostbar gekleidet, ähnelt er mehr einem Minnesänger denn einem Propheten. Er sitzt auf einem hohen, schlanken Sessel vor dem Lesepult, blättert unverbindlich, fast lässig in einem kleinen Pergament. Seine zierlichen Glieder (die fast elegant überkreuzte Beinstellung ist charakteristisch) werden von den flach fallenden Gewändern so überdeckt, daß die Körperlinien spürbar bleiben. Die zarten Gewandfärbungen (lachs-rosa Tunika, goldne Borten, tiefblau, rotgefütterter Mantel) fügen sich der Umgebung farbig ein. Sein Symbol ist in goldfiligranierter Scheibe in die Architektur eingesetzt.

Die übrigen Evangelistendarstellungen haben als tragenden Grund eine derbe Grün-Blau-Felderung.

Markus, von gleichem Alter wie Matthäus, aber gedrungenen Körperbaues mit derben Einzelheiten, schreibt mit ausgreifender Gebärde auf das erste Blatt seines Buches, dessen Initial „I" gleich einer Eingangspforte zu diesem selbst führt. Der Schreiber betont sehr bewußt seine Tätigkeit. Man vermeint die innere Glut und Extasis dieses Evangelisten zu sehen. Lebhaft bewegt und mit kräf-

tigen Farben getönt sind seine Gewänder (lachsrosa, goldbordierter Rock; hellgrün, weißgehöhte Tunika; kirschroter Mantel), auffällig ist die Kopfbedeckung eines blauen Turbans; das Symbol fehlt.

Lukas motivisch im Wesen Matthäus gleichend, auch in Nebendingen (Lehnsessel, Pult) ihm farb- und formnahe, prägt durch die sehr lockere Handhaltung des Schreibgerätes das Besinnliche seines Benehmens aus, nur die Lebhaftigkeit der Gewandung — wenn auch deren Konturführung immerhin die Nähe des Matthäusbildes spüren läßt — führt zur Malerei des Markus hin, wie auch Einzelheiten (Turbanbedeckung, fehlendes Symbol) solche verwandtschaftliche Züge darstellen.

Johannes will am stärksten Prophet, Seher statt Schreiber sein; er ist auch der einzig greisenhafte Typus hier (blaues = weißes volles Haar, zipfliger Kinnbart, langer Lippenbart, magere, wenn auch gerötete Wangen). Trotzdem wird im Alterstypus das Zartgliedrige betont (ähnlich den Aposteldarstellungen im Pfingstbild). Der leicht vorgesetzte rechte Fuß lockert die frontale Sitzstellung. Die Rechte ist erwartungsvoll vor die Brust gehoben, die Bewegungen angehalten, als lauschte er auf die himmlische Eingebung, die als Taube auf seiner rechten Schulter sich niedergelassen hat. So steckt etwas Gebanntes, Visionäres in ihm. Die gleichfarbige Gewandung (lachsrosa weitärmlige Tunika und ebensolche, goldbordierte Dalmatika, roter Mantel) in großen, ruhigen Bogenfalten fallend, gibt eine in sich geschlossene koloristische Wirkung, die sich klar vom grün-blauen Grund abhebt. Thronsessel mit Sitzkissen — beide goldschraffiert — ein Arbeitstisch, der auf Böcken ruht und Arbeitsgerät zeigt, (Schreibgerät und Brunierwerkzeug!) vervollständigen die Arbeitssituation eines Miniaturisten in der Werkstatt. Ein Symbol fehlt auch hier.

Der Reichtum im wechselnden Ausdruck aller Figuren, die fast wie Darstellungen der Temperamente wirken, sowie die sich nie wiederholenden Bewegungen, die doch wenig unterschiedliche Tätigkeiten angeben müssen, haben in zeitgleichen Darstellungen in solcher Lebendigkeit kaum Verwandte.

Es scheint, als wären die Gesten des Matthäus und des Lukas — ihr beiderseitiges ungewöhnliches Anfassen von Buch und Feder einem Typenschatz (Musterbuch) entnommen, der keine ausgesprochene Schreibhaltung zeigt.

Das Taubensymbol in der Johannesdarstellung ist außergewöhnlich und verführt zur Deutung einer Gregorscene (vergl. B. Kurth, die deutschen Bildteppiche des Mittelalters Bd. 2, daselbst im Zusammenhang mit dem Halberstädter Apostelteppich ikonographisch als Gregor gedeutet). Hingegen läßt die Vulgata-Ausgabe der Evangelien solche Deutung nicht zu, zumal sich einige Beispiele finden lassen, wo neben dem Evangelisten die Taube des Hl. Geistes dargestellt ist (Manchesterevangeliar Cod. 87; Cim. 142 Staatsbibl. München; Haigh Hall Cod.)

Das Dedikationsbild. (Sonderdruck Taf. 10)

Ein streng geordneter klarer Bildbau unterstützt die Darstellung (s. Abbildung 3). Ein purpur-gold gemustertes Mittelfeld von blau und grünen Rahmen gefaßt, stellt die Folie dar, auf der sich die Ordnung des Scenenapparates nach geometrisch geteiltem Schema einfügt: Die Hauptfigur, beinahe das ganze Mittelfeld füllend, stellt St. Georgius dar. Sein Name ist in goldner Schrift auf die innere Rahmenleiste gesetzt. Er thront streng frontal, sitzt auf teppichbedecktem Stuhl. Sein jugendlich volles, bartloses Gesicht, sein streng gescheiteltes Haupthaar, die ausgebreiteten Arme mit östlichem Segensgestus geben ihm den Charakter eines byzantinisierend aufgefaßten Heiligentypus. Die steif über die gebreiteten Unterarme gelegten Spruchbänder weisen ihn aus: Suum quia Patronus vester coelio colonus vos pietate dei iugam vergat at requiei. Seine Gewandung ist farbenfreudig hell, Tunika und Mantel rosa, gelb, grün und goldbordiert. Der Mantel, über die Schulter gelegt, fällt vornüber und breitet sich faltig über den Schoß, die Knie bedeckend. Seine Füße ruhen auf dem Erdkreis. Die lockere Malweise von Inkarnat wie Gewandfaltung läßt ihn unruhig lebendig erscheinen.

Unter dem repräsentativen Patronus spielt sich der wichtige Akt der Übergabe des Evangeliars ab in einem schmalen blauen Feld, das von grün, blauer, goldner Bogenführung gleich einem Sockelumlauf umzogen wird. Vermutlich der Maler-Mönch (der Künstler unseres Evangeliars!) und — in Nonnentracht — die Äbtissin eines Klosters treten sich gegenüber. Er übergibt ehrfurchtsvoll mit ausstreckender Gebärde sein Werk, das die Äbtissin mit beiden Händen entgegen nimmt. Diese zeremonielle Handlung geht ohne jede kultische Strenge mit scheuen, intimen Gebärden vor sich, zu Füßen des monumentalen Heiligen. Als Zeugen und Zuschauer sind kleinfigurig in dekorierende Eckmedaillons geordnet Nonnen in blauer (dunkler) Tracht sowie ein Prior (?), barhäuptig mit Tonsur und rotem Mantel, der Bildanlage zugefügt.

Die Anlage von Sockelumlauf oder ähnlichen Rundbögen, in denen Halbfiguren eingestellt sind, zeigt sich überraschend gleich im Psalter Heinrich d. Löwen (London), sowie in dessen Evangeliar zu Gmunden (Grablegungsscene), beide aus der Werkstatt Heriman von Helmarshausen stammend.

Die Initialen. (Sonderdruck Taf. 15 a, b)

Der Buchstabe „L" am Eingang des Matthäustextes ist überaus farbig kostbar ausgeführt. (Wagrechter und senkrechter goldner Balken in Voluten auslaufend und mit „Pfauenfedermuster" abgeschlossen). Aus dem Balkenwinkel entspringt eine vielfarbige Ranke als laufende Wellenranke mit abzweigenden Schößlingen, die starkgelappte, gezahnte, eingerollte Akanthusblätter ausschicken. Der Rankenlauf wird durch Übergreifen und Durchschieben der Schößlinge

verlebendigt. Ein Kugelblatt schließt — charakteristisch — die Ranke ab. Die zarten Töne ergeben: hellrosa, hellblau, hellgrau, hellgelb, hellbraun, Gold. Die Fütterung ist gegensätzlich hierzu starkfarbig gelbgrün-blau getönt, das blumenhaft gefärbte Initial ist koloristisch den ersten Malereien wesensgleich. Es wird von einem Purpurstreifen gefaßt, der von einer Silberdrahtranke überzogen wird. An seinem oberen Bildstreifen treten in Gold-Silberschrift die Worte hervor: Liber Generationis H.I.U. XF. Filii David. Filii Abraham.

Das Initial „F" des Lukasevangeliums gleicht als Anlage wie Form dem „L", unterscheidet sich jedoch durch derbere Färbung innerhalb gleicher Farbvokabeln; die lebhafte barockromanische Rankenbewegung wird durch eine lockere Malweise noch verstärkt. Die Eingangsbuchstaben des Markus- und Johannesevangeliums bestehen nur aus schlichten goldnen Buchstabenbalken, und ihr Bildfeld bezieht größere Textteile der Blattseite ein (als Goldschrift auf braunem Grund). Sie wirken nur als hervorgehobene Texteingänge. Die im Text eingestreuten 6—7 Zeilen großen Satzeingangsbuchstaben der den Evangelien vorgesetzten Stücke und Versanfänge: L, H, M, U, A in Form von gold- und miniumgefärbter Initialstämme, die mit Golddrahtranken umsponnen sind, liegen auf blau-grünen Gründen auf, oft von blauen Streifen in Flammenmuster umlaufen.

Die Canonestafeln. (Sonderdruck Taf. 16).

Die Canonestafeln tragen als Säulenstellungen ein Lunettenfeld, das die Symbole der Evangelisten gemäß den Textbezüglichkeiten wechselnd aufnimmt. Ebenso wechseln auch die Säulenstellungen selbst.

Tafel I, II zeigen weitgespannte, dünnschäftige Säulen aus poliertem Gold und Silber[13]) in Doppelstellung; ihren harzbraunen, metallübersponnenen Korbkapitellen entspringen rot, grüne Bogenleisten, ebenso sind die Basen gefärbt. Die goldgerahmten Tympanonformen — die Symbolfelder — sind mit floraler Ornamentik ausgefüllt als rot, grün, blau gezeichnete Palmettenreihen (umschriebene und Bügelpalmettenmuster). Das obere, blaue Feld, mittels kurzer, stämmiger Säulen geteilt, trägt in schwarzer und roter Zeichnung je zwei entsprechende Symboldarstellungen. Die grünen Zwickel sind mit dunkelgrünen Akanthusranken gefüllt. In den Tafeln III, IV erweitert sich die Säulenstellung um einen Bogen, zugleich vermehrt sich der Reichtum der Färbung: es treten untektonisch gefärbte, goldfiligranierte Schäfte, Basen, Bögen, Gesimse, massiv goldne Akanthus und Bossenkapitelle, blaue, metalldrahtige Ranken in die Lunettenzwickeln[13]).

Die letzten Tafeln (VIII—XII) lassen eine übereinanderstehende Etagenarchitektur zur Unterbringung von je vier Symbolen entstehen. Der glitzernde Reichtum der goldverzierten Säulenformen

13) das Silber ist im Lauf der Zeit schwarz oxydiert.

neben den metallisch goldnen, roten, gelben, grünen, blauen Färbungen der Arkaturen ist hier die auffällig malerische Eigenart. Alle Ornamentformen — vom Initialkörper bis zum Architekturfüllsel — gehen auf den Rhythmus der laufenden Ranke zurück. Die drahtigen Spiralformen sind eine stilistische Eigentümlichkeit, die werkstattechnisch metallurgisch an eine Kunstübung gemahnen, die gewöhnt ist, sich goldschmiedehaft auszudrücken.

II. DER STIL.

Methodisches.

Die Beschreibung der Iluminationen bringt ein stilistisch bedeutsames Ergebnis: die Haltung in den Malereien wandelt sich und damit deren Bildungsgesetze. Eine Stilsprache der Freiheit mischt sich mit jener, die verpflichtende Regeln sehr betont. Jedoch schon ein lockerer Blick über die Gesamtfolge der Malereien muß feststellen, daß sich dieser Wandel ohne Gewaltsamkeit vollzieht. Keine störende Naht trennt die gegensätzlichen Bildgruppen von einander, trotzdem der Unterschied bemerkbar bleibt. Das hat folgende Gründe. Einmal hüllt sich jene erste Haltung leihweise in Formen der zweiten ohne an Souveränität zu verlieren, ein andermal geht sie in die zweite ein, bleibt trotzdem als Wirkung sichtbar; ja, sie wirft einen Schein ihrer Größe über alle folgenden Scenen bis in die künstlerisch schwächsten Leistungen der letzten Malereien.

Die Untersuchung will die Stilgesetze beider Gestaltungsweisen aufzeigen und zugleich den Eindruck erklären, eine künstlerische Einheit hätte diese Stilgegensätze verschmolzen. Davon wird auch der Vorgang der Malerei selbst betroffen, die Technik ihrer Handhabung, die Struktur der Malstoffe. Ja, letztere ist gleich ernst zu nehmen als sichtbarer Ausdruck einer mittelalterlichen Werkstattübung. Gerade sie hilft formalstilistische Verschiedenheiten, die die Zeit brachte, mit ihrer Gleichmäßigkeit zu überbrücken. (Die Größe der malerischen Leistung im Evangeliar liegt zum Teil an der farbigen Kunstübung.)

Es scheint wichtig zur historischen Bestimmung mittelalterlicher Illuminationen unter stilistischer Erkenntnis auch jene Untersuchungsergebnisse zu verstehen, die sich neben den Gesetzen der Zeichnung auch mit denen der Farbe befassen und mittelalterliche Malmethoden, Techniken umgreifen. Das bedeutet ein besonders liebevolles Eingehen auf den Farbenstil; eine Notwendigkeit, die bei der stiefmütterlichen Behandlung dieser Fragen besonders am Platze scheint.

Hierzu sind einige einleitende Worte vonnöten, vor allem, da historisch-technische Beobachtungen methodisch fehlen. Stilgesetze wandeln gleichzeitig die Bildungsstoffe, hier die Färbemittel. Ge-

rade mittelalterliche Malübungen werten die Ausdrucksmöglichkeiten der Stoffe, sodaß auch diese einer historischen Wertung fähig sein können. Denn die Materialwahl hängt eng mit dem mittelalterlichen Respekt zusammen, den der Stoff einflößt, soweit er einer kultisch bedeutsamen Bildmöglichkeit entspringt. So ist z. B. hinzuweisen, daß kostbare, seltene Farben, oder „Machtfarben", wie das tiefe Blau, das Herrscherpurpur, das magische Gold, erst als Farben der Mächtigen, später der Himmlischen genutzt, als kostbare Wirklichkeit das Göttliche repräsentieren. (Das seltene Lapislazuli als Himmelsfarbe, himmlische Gewandfarbe, besitzt noch im 16. Jahrhundert tiefere Bedeutung als nur seine Farbigkeit.) Das Zubereiten solcher Stoffe kommt fast einer Kulthandlung gleich. Das bedeutet für den mittelalterlichen Maler eine Voreingenommenheit gegenüber seiner Farbenwahl. Neben Bildraum-Hintergrundsfarben werden auch Gewandtönungen, Scenenattribute davon betroffen. Das führt hin zu einer Farbenikonographie, zu dem Versuch einer Deutung mittelalterlicher Farbgebung aus kultischem Bedürfnis heraus, wo Farben nicht aus der Anschauung und Erfahrung (des Einzelnen) heraus, sondern aus der (allgemeinen) Vorstellung entsprangen — wenn auch im historischen Ablauf, von der Entstehungszeit der Farbbedeutung an gerechnet, solche Vorstellungen später unbewußt, gewohnheitsmäßig genutzt werden und Tradition wurden. Immerhin wird dadurch die Phantasie des Künstlers eingeengt, mit Farbvokabeln von vornherein gerechnet, die Farbenwahl organisiert. Es kann nur bedingt gewagt werden durch Veränderungen diese Farbvokabeln dem jeweiligen Bildbedürfnis, dem Gesamtkolorismus anzupassen; anderseits kann der Grad ihrer Brechung zu Gunsten des letzteren Schlüsse auf die künstlerische Freiheit des betreffenden Meisters erlauben. So wird hier hauptsächlich gesprochen von dem Farbenkanon als der Summe jener „bedingten Farbvokabeln" und von dem bildmäßigen Wert dieser Farben, sofern jeweils in der Darstellung ihre Eigengesetzlichkeit zur Sprache gebracht wird. Denn einzelne Farben ergänzen, steigern sich (komplementär), stoßen sich ab, werden in ihren Verbindungen „charakterlos" (nach Goethe), harmonisieren sich. Aus beiden Gesetzlichkeiten werden Spannungen entstehen, deren Lösungen stilistischer Art sind. Es wird auch von dem handschriftlichen Auftrag, der Farbform zu reden sein und von der Konsistenz der Farben. Auch sie scheinen zeitbedingt. Der letzteren kommt hier noch eine besondere Bedeutung zu, sofern die Verschwendung von Metallfarben auf Pergament (Goldfiligran auf lichtdurchlässigem, braunen „Firnißgrund") eine auffällige Farbwirkung abgibt und das Odium einer an Metallübung gewöhnten Werkstatt bringt. Alle diese Farbeigenschaften sind zugleich Stilmomente, die die Fragen nach Charakter der Malereien des Evangeliars und nach der künstlerischen Atmosphäre seiner Werkstatt, der Arbeit der einzelnen Hände klären helfen.

Die Stiluntersuchung gliedert sich nach dem Herstellungsgang der Malereien im Evangeliar, der sich dem Auge hier (durch Mi-

kroskopie verstärkt) willig preisgibt. Dabei zeigen sich zwei getrennte Vorgänge: die Unterschicht der Vorzeichnung, die Oberschicht der Malerei, die die leeren Formen füllt. Sie liegen geschwisterlich übereinander, ohne jedoch immer in eine Einheit zusammenzufallen [14]). Die allgemeine Nachlässigkeit der Farbbestimmung gegenüber der Formkritik möchte bei einem Werke gemieden werden, dessen Lebendigkeit die Malerei ist. Es lassen sich auch Schlüsse auf allgemeine Farbgesetze mittelalterlicher Malereien ziehen. Messungen werden zu Hilfe gezogen, die Benutzung einer Farbtontafel [15]) erlaubte müßige Worte zu umgehen und gab zugleich den Vorteil Stenogramme der Bildfärbungen anzudeuten. (Haben solche Hilfsmittel auch nur relative Gültigkeit, so lassen sich immerhin die Illuminationen dadurch farbstilistisch auf eine Betrachtungsebene beziehen, die Vergleiche erleichtert). Chemische Untersuchungen, eigne praktische Beschäftigung mit Farben wurden zu Hilfe genommen, mittelalterliche Rezepturen herangezogen.

Vorzeichnung.

In der Früh- und Hochmittelalterlichen Malerei läßt die Addition der Bildteile zu einem Bildbau jene wiederum in Teile auflösen, ohne dem Gefühl des Organismus zuwider zu handeln. Der Bildgrund ist Träger der Scene, die Fassung Rahmen und eigener dekorativer Ausdruck zugleich, der Scenenapparat ist selbständige Darstellungsschicht auf ersteren. Das besagt schon, daß die Anlage der einzelnen Teile zueinander Gesetze in sich birgt, die in die Freiheit der Komposition eingreifen. Diese Ordnung von Grund und Scenenfolge ist eine historische Gegebenheit. Es liegt in ihr, wie in jeder Ordnung, die Kraft zu klären, aber auch die Gefahr zwischen den einzelnen Bildteilen Spannungen zu schaffen. Die Verschiedenheit in dem Bemühen, sich damit auseinanderzusetzen, kann schon verschiedenen Stil bedeuten.

Die Mannigfaltigkeit der Bildgründe hier läßt zwei Typen erkennen. Eine Ordnung zentralisiert, orientiert nach der Bildmitte, begrenzt sie mit symmetrischen Rahmen, die sich (drei bis sechsmal) wiederholen; es herrscht die Tendenz einer erzwungenen Mittelaxialität als Bedingung an die Komposition. Das entspricht einer archaischen Monumentalität, wie sie vom Ende des 11. Jahrhunderts an in der Zeit der Romanik fast alle Kompositionen der Buch- und Wandmalerei unterbaut. Zugleich wird damit der Bildgrund betont, der sich neutral, selbständig zu der ihr auferlegten Scene verhält. Sein frontales Gesicht, seine unelastische, gleichmäßige Begrenzung ist Feind jeder gewollten Zufälligkeit im Bild. Dieser klassisch-romanische Typus findet sich fast hier durchgängig, er wird nur getrübt

14) s. Abbildung 1, Anhang.
15) Baumanns Neue Farbtontafel, System Prase, Aue (Sachsen).

von einer anderen Anlage, in der übereinanderliegende Zonen, die seitlich ungehemmt abfließen, dem Bildbau eine Horizontalbewegung geben. Dieser Typus ist nur einmal klar zu erkennen (Geburtsscene). Aber die sinnfällige Auseinandersetzung beider als Durchdringung (Himmelfahrt) oder als Übernahme von Teilen des einen in den anderen lassen ihn häufiger erkennbar sein; Sonderdruck Tafel 3 (Madonna), Tafel 5 (Himmelfahrt), Tafel 7 (Verkündigung), Tafel 11 (Matthäus).

Er wirkt wie eine Erinnerung an die Hintergründe der Buchmalerei des 9.—11. Jahrhunderts (Schulen Reichenau/Trier), nur jener impressionistischen Raumwirkung dort entzogen, die pastellfarbene Atmosphäre wie Abendhimmel oder Regenbogen bildverschwimmend ausdeutet. Diese Unbestimmtheit ersetzen hier harte Architekturwände, die feindlich alle Bildferne abfangen.

Der Ablauf der Malereien zeigt den Wandel: Zonenstreifen-Grund, Mischung zwischen diesem Typ und dem der Zentralfelderung, Zentralfeldergrund. Die Rahmung der Bildgründe bedeutet nur die Erweiterung der Felderanlage; seine Selbständigkeit im Bildbau wechselt (Stabgerüst in Eckquadrate auslaufend, Sonderdruck Abb. Tafel 1 (Geburt), 2, 3 (Anbetung), 4 (Himmelfahrt), 5 (Pfingstfest), 6 (Taufe), 7 (Verkündigung), 11 (Matthäus), 13 (Lukas), 14 (Johannes), 15 a (Initial L); einmal wird die Rahmung so eigenmächtig, daß sie zugleich Bildträger ist (gefüllte Eckmedaillons im Dedikationsbild; Tafel 10). Im Gegensatz hierzu trägt die Darstellung des Jüngsten Gerichtes (Tafel 8, 9), des Markus (Tafel 12), des Initiales F (Tafel 15 b) eine schmale fassende Leiste. (Vergl. die Illuminationen des 10., 11., 13. Jahrhunderts.)

Die Konstruktion der Vorzeichnung drängt sich überall in die oberste Farbenschicht durch und läßt leicht zu, die Vorlagen zu rekonstruieren. Es lassen sich sichtbare Einsätze der Zirkelschläge, Streckenmaße, Proportionen und Linienführung abgreifen. Das bedeutet, daß kein Bild einer Konstruktionsüberlegung entbehrt und daß jedes mit errechenbaren Hilfslinien Fixpunkte erreicht, an die die Komposition angreift. Die Axialität des Bildzwanges mit Vertikalloten und Horizontalen bestimmt die Lagerung der Darstellungen.

Die Geburt Christi.

Die entstehenden Konstruktionslinien, die Lote der Zirkelpunkte, werden als Gerüst benutzt, geben als Hilfslinien zugleich Achsenrichtung und Lage der Bildgegenstände an. Fixpunkte, die Zirkeleinsätze der Nimben sind, und zwar als allen Zeichnungen gleichbleibende Gepflogenheit: werden eingesetzt über der Braue des inneren Auges. Es zeigt sich aber trotzdem eine Achsenausweichung, eine Bemühung jene zu lockern, ein Beinahe-Gleichen der sich ähnelnden Flächen. Das mildert zugleich die Starre des Bildbaues innerhalb der Bildwirkung[16]).

16) An diese Weichheit in der Konsequenz der Bildanlage erinnert der Grundriß eines ottonischen Baues.

Eine Grade bildet: (inneres) Auge Maria — Christusknabe — verkürzter Dachfirst des Stalles. Eine Gerade bildet: (inneres) Auge Maria — Fußende Christusknabe — Augen Joseph. Innere Seiten der äußeren Rundbogenfenster um die Engelsköpfe treffen die Vorderkante der Krippe und Stallöffnung. Die Horizontaltendenz der Flächen wird meist genutzt. Dreifach konzentrische Kreise geben Kopfkontur, Nimbus, Bettlaken Marias. Die Unterzeichnung läßt die (byzantinisierende) Spitzfüßigkeit Marias erkennen, ehe die Malerei hier ausglich. Die Radien der Nimben betragen 7 und 12 mm.

Die Anbetung.

Die Figuren hängen locker an dem Mittellot der Zentralfelderung, biegen elastisch aus. Das Achsenkreuz trifft das (äußere) Auge des mittleren Königs, läuft dicht an bildinnerer Körperkontur entlang, schneidet wagerecht Ellbogengelenk des mittleren, Augenhöhe des knieenden Königs. Der vorgesetzte Fuß des Mittleren ragt eine Rahmenbreite über diesen inneren Rahmen selbst hinaus.

Die Madonna (s. Abbildung 2, Anhang).

Hier läßt sich am klarsten die Mechanik der Arbeitsmethode ablesen. Mathematische Genauigkeit, durchdachte Maße und Proportionen geben den Eindruck von klaren Werkstattkenntnissen. Eine Harmonie in der Haltung zeigen besonders die Formen der Vorzeichnung, ehe überdeckende Farben die Klarheit etwas verwischen.

Die Mittelachse trägt (60 mm vom Rahmenrand einwärts) die Einsatzpunkte der Halbkreise, die die Architektur konstruieren. Der Punkt M ist Zentralpunkt der ganzen Konstruktion, zwei konzentrische Kreise um ihn, einmal 37 mm, andermal 52 mm (37 + 15) geben Bogenrahmung und unteren Rand des Halbmonddaches. 15 mm auf der Mittellinie vom Punkt M nach oben abgetragen, gibt den höchsten Bildpunkt, das Knaufende des Sicheldaches an.

Zugleich bedeutet die Horizontale, durch M gelegt, die Grenze des innersten Flächenbogens. Die Mittelachse bestimmt die äußerste Fingerspitze der hinweisenden Hand von Maria, die innere Fußgrenze des vorderen Fußes vom Christuskind und teilt gleichmäßig die Fußbank.

Die Maßeinheiten stehen in folgendem Verhältnis zueinander:

Die Bogenfalte im Schoß der Maria (Schnittpunkt mit Mittelachse) verhält sich zum Nimbenscheitel wie die Zehenspitze des Christuskindes zu dessen Nimbenscheitel,

oder: die Bogenfalte im Schoße der Maria zum Zeigefinger ihrer Rechten wie die Entfernung von da zum Madonnenauge,

oder: die Thronbasis und Fußplatte zum Tapisseriefeld des Sitzes wie jenes zum oberen Akanthusgesims. Dies Verhältnis ist das des goldenen Schnittes.

Die Gestalt weicht der Frontalität aus, neigt den Kopf aus der Achse. Die perspektivischen Raumverkürzungen der Fußauflage biegen die eindeutige Vorderansicht im Bild ab. Verschiedene Durch-

messer der Säulen (die rechte ist stärker) haben eine ähnliche gefühlsgemeinsame ‚Verdickung' wie der mittlere Rahmen im Könige-Bild fast an gleicher Bildstelle. Die ungleiche Höhe der Arkadenfenster des Obergeschosses ergibt eine horizontaldivergierende Linie, die die gleiche ist, wie an beinahe derselben Bildstelle der Geburtsscene jene, auf der die Nymbenmittelpunkte der Engelreihe eingestoßen wurden.

Himmelfahrt.

Die Rahmenordnung wird für die Komposition verwendet. Die Konstruktionslinien erweisen wiederum ein Ausbiegen der Figuren aus den Achsenrichtungen (Christus dem mittleren König der Anbetung entsprechend). Der dargestellte Berg drückt sein Gewicht nach der rechten Bildhälfte, einer gleichen Tendenz wie Bild 2 und 3 nachgebend. Die Ansicht des Bergsteines ist raumperspektivisch gleich der Fußauflage der Madonna. Die Richtungslinie der Kreismitten der Engelsnimben ähnelt horizontaldivergierend der Verbindungslinie in Bild 1 und 2; als negativ sogar wörtlich.

Der innere Rahmen des Mittelfeldes als Breite in dasselbe einwärts geschlagen, ergibt das Nimbenzentrum des linken Engels (in ähnlicher Lage im Bild 2 (Auge des linken Königs) angewendet.

Pfingstfest.

Die Strahlenhalbkugel liegt auf der Mittelachse, weicht jedoch genauer Teilung aus und halbiert die Gesellschaft der Heiligen. Die Nimbenzentren ergeben eine Gemeinschaft insofern als manche auf den Scheibenschnittpunkten liegen. Ihr Einheitsradius beträgt 6 mm. Es mischen sich hier Lockerheit der Anordnung (Ausweichen der Richtungsstrengen) und deren Betonung.

Die Taufe.

Das Gesetz der Bildfrontalität bleibt betont, durch das frontale Brustbild von Gottvater unterstützt. Die Axialität ist jedoch nicht zugleich Bildmitte, schiebt sich einige Millimeter aus der Symmetrie. Immer wieder taucht dieses Bedürfnis auf.

Um das Mittelfeld legen sich dreifach Rahmen, deren Breite wechselt; zueinander und in sich. So wird die klare Rahmung labil (15, 16, 16 21 mm). Die Kreiskonstruktion der Rahmenmedaillons ergibt zwei Zirkelansätze. Die Tangente des Gott-Nimbus trägt den Zirkeleinsatz für den Johannesnimbus (15) und fällt auf dessen Fußpunkt.

St. Georgius. (s. Abbildung 3, Anhang).

Bildgrund und Scenenapparat haben ausgeprägte geometrische Formen. Klare Zentralität der Achsen und Richtung der Glieder (von Körpern, Gewändern, Gegenständen) verdeutlichen sich wechselsei-

tig. Ein Achsenkreuz der Bildmitte legt die Haltung der Hauptfigur fest, richtet ausgebreitete Arme, Unterschenkel, Schoßfalten, teilt Thronsitz, Himmelsbogen und Säule.

Der rationale Bildbau weist zugleich allem Gegenständlichen seine Plätze an. Die Zentren dreier kongruenter Kreise (Radius 15) bilden ein gleichseitiges Dreieck, dessen Spitze zwischen der Nasenwurzel der Hauptfigur ist. Dort liegt die Mitte des Nimbenkreises. Die Grundlinie ist untere Grenze des Mittelfeldes. Eckkreise sind dem Außenrahmen aufgesetzt. Gewandsäume werden durch gebrochene Strecken schematisch hergestellt.

Verkündigung.

Die Horizontalordnung entspricht jener im Bild I. Der Mauerkranz ist wiederum horizontaldivergierend, jedoch — im Gegensatz zu Bild 1 und 5 — sind die Mauerflügel genau gleichbreit. Die Felderrahmungen drängen sich auf der rechten Längsseite zusammen, entsprechend der Anlage im St. Georgsbild.

Jüngstes Gericht — Vorhölle.

Der Flächenzwang der zentralisierenden Rahmungen wird für die Darstellung konstruktiv genutzt. So ergibt diese Hilfskonstruktion zugleich die Bildanlage. Der Scenenapparat hängt in einem Kreisnetz wie gefangen.

Ein gleichmäßig im Bild liegendes Achsenkreuz halbiert die sitzende Gestalt. Die Vertikallinie trägt beiderseitig je fünf Halbkreisbögen, die die Mandorla bilden, die Horizontale hingegen je 2 konzentrisch gelegte Halbkreise für Darstellung des Himmelsbogens (zugleich Thronsitz) und Erdscheibe (zugleich Fußschemel). Die Einsatzpunkte der Mandorlabögen befinden sich beiderseitig im Abstand von 6 mm von dem Achsenkreuz der Mittellinie entfernt.

Die Vorhölle zeigt 7 Kreise, wovon die Zentren von 6 um den mittelsten ein gleichseitiges Sechseck bilden; der Radius ist gegen 15 mm. Auffällig ist, daß die 18 bis 20 konzentrischen Kreise, die das Rechtecksfeld der Bildanlage füllen zwei Zentren haben, die im Abstand von 2 mm vom Mittelpunkt entfernt liegen. Diese winzige Differenz gibt für das Auge kaum einen Unterschied, hält sich aber somit konstruktiv an die Bildanlage der Jüngsten-Gerichtsdarstellung.

Die Evangelisten.

Die Gestalten lassen sich nach ihrer konstruktiven Gesetzmäßigkeit ordnen und ergeben folgende Beziehungen: Matthäus (Bild 6) benutzt gleiche Bildanlage wie die Madonna (Bild 3); Lukas, Markus, Johannes (Bilder 9, 12, 16) sind einem reinem Zentralhintergrund aufgesetzt. Hingegen bindet ein gleicher Figurenbau Matthäus, Markus, Lukas. Johannes, frontal sitzend, ist wiederum den Sitzfiguren des Pfingsfestes (Bild 5) ähnlich.

Die Anlage für Matthäus ist sehr mathematisch überlegt. Die Hilfslinien decken sich hier in Achsenanlage und Maßen mit denen

in Bild 3, nur das die Säulen stämmiger erscheinen. Um den Zentralpunkt sind Halbkreise geschlagen, die die Bogenstellungen angeben; ihr Radius (35 mm) ist der gleiche wie im Bild 3. Hier läßt sich eine Einheitsstrecke = 20 mm finden, die maßgebende Punkte auf der Hauptachse fixiert; vom Zentralpunkt ausgehend nach unten abgegriffen (2 mal), ergibt sich ein Schnittpunkt mit der Hauptachse, die Verbindung von da mit der Zehenspitze (äußerster Körperpunkt) trifft Nimbenmitte und den auffälligen Punkt, wo die Kontur der bildeingewendeten Körperseite mit dem Saum der Aermeltunika und dem Handgelenk sich treffen. Einmal nach unten abgetragen entsteht die Kapitälhöhe, 4 mal die innere Kante der Sesselfußleiste. Auf der Diagonalen: Nimbenmitte/Fußzeh die Länge 5 mal abgetragen, ergibt äußere Kante der Sesselarmleiste; 8 mal die innere Bildrahmengrenze; 9 mal die Bildgrenze selbst. Die Strecke 14 mm (Kapitälbreite) 4 mal vom Achsenmittelpunkt nach oben abgetragen, gibt Symbol-Nimbenmitte, 7 mal untere Bildgrenze. Die Mittelachse wie die auf sie spitzwinklig zustoßende gedachte Diagonale gibt Hauptrichtung der Figur, hier wie bei Markus, Lukas.

So zeigt schon die Anlage, die zeichnerische Komposition, daß verschiedene Prinzipien sich offenbaren, die die auseinandergehenden Haltungen der Handschrift hier aufdecken. Nur ist es kein Wandel, der mit einem das andere aufhebt. Die größte Spannung zwischen Bildgrund und Scene besteht dort, wo eine Scheu vor Starrheit die Richtungsgleichheit, die Axialität mildert, wo die im allgemeinen lotrechten Figuren jenen Richtungen gegenüber unbefangen scheinen wollen. (Absichtslosigkeit ihrer Proportionen, das Erlauschte ihrer Gesten, das Transitorische ihrer Reihung wie z. B. Geburtsscene, die Könige, Christus als Täufling und als Auffahrender). Das ist ein Mühen, das die Zufälligkeiten liebt und das Höhenlot, das gegebene Frontalantlitz der Bildanlage aus der Mitte drängt, die Rahmen in sich ungleich macht.

Der hohe Stil der ersten Bilder verwirklicht sich so in Harmonie der Proportionen (goldner Schnitt), im Verständnis für Natürlichkeit im Sinne von Absichtslosigkeit trotz aller Gebundenheit. Im Madonnenbild liegt insofern die größte Reife schon in der Vorzeichnung, als das genaue Mittellot als Achse der Körperhaltung benutzt wird, aber die Lebendigkeit im Abweichen sich trotzdem entfaltet. Die Mittelachse ist hier das Maß aller Dinge.

In der zweiten Bildgruppe herrscht gleichmäßig eine Betonung der Frontalität, sowohl in der Ordnung des Grundes wie in den Kompositionen selbst.

Die Vorzeichnung ist mechanisch hergestellt in dünnen Miniumlinien. Nur Werkzeuge vermögen diese unpersönliche Gleichheit zu erzeugen (Kurvenlineale, Streckenlineale, Zirkel). Es ist hier der Geist einer eleganten Schablone. Das Formgefühl der Linien gibt Kurven, deren Eleganz das Zusammenfließen von Elipsen und Kreissegmenten, ihr Aus-

klingen ineinander ausmacht. Die Strecken sind entweder gradlinig oder schwach geschwungen, die Binnenfalten haben oft Tropfenform, sind ineinandergelegte Winkel mit großen und gekurvten Schenkeln (Einziehung der Formen). Die feste Werkstattgewohnheit, ungetrübt von der Persönlichkeit der Meister, die rationelle Herstellung aller Malereien ist aus der Linienführung gleicher Werkzeuge zu erkennen und geht soweit, daß nicht die Gegenstandsbedeutung der Formen entscheidet, sondern die bequemste Werkzeugausnutzung im Augenblick. So werden z. B. Faltenlinien und Konturen oder Körpergelenke und Faltenlinien, wenn sie nahe beieinander liegen, in einer Strecke gezogen.

Die Selbstverständlichkeit dieser Freiheit, die Fehlerlosigkeit dieser Vorzeichnungen läßt annehmen, daß zahlreiche Werke entstehen mußten und sich Berechnung und Erfahrung in ihnen niederschlägt. Solche gute Routine läßt auf eine große Bedeutung der Werkstatt schließen.

Der Farbenstil.

Dieser oft unpersönlichen Klarheit der Formenanlage gibt die farbige Oberschicht die Hülle. Hier läßt sich die Lebendigkeit der einzelnen Hände, das Nacheinander der Arbeit mühelos erkennen. Denn, ausgegangen von der Sauberkeit der Vorzeichnung, legen sich die Farben wie ein Gewebe übereinander bis hinauf zur letzten obersten Bildschicht, zur formabschließenden Farbkontur. Dabei bedienen sich jene in ihrem Vortrag nicht immer gleicher Stilgesetze, sondern wiederholen in sich die Stilunterschiedlichkeiten der Vorzeichnungen auf ihre Weise.

So erhebt sich die Frage, wieweit die Malerei befähigt ist, sich ebenso wie die zeichnerische Bildanlage als Ursache eines Stilgegensatzes innerhalb des Werkes zu erweisen?

Der Farbenkanon.

Alle Tonwerte lassen sich auf 8 Hauptfarben zurückführen. Alle Bilder benutzen diesen Kanon. Diese enge Auswahl, die wie eine Willkür und archaische Entfremdung von der Natur anmutet, ist die Grundlage für den Farbenstil, und zu begreifen als eine bestimmte „säkulare Phantasie", eben der romanischen Epoche.

Die Grundfarben sind: Lapislazuliblau (die einzig klare kalte Farbe) — Grün (reseda-, saft-, olivgrün) — Rot (kirsch-, erdbeer-, pompeanisch-, rostrot) — Gelb (schwefelgelb) — Ocker (Gelbbraun, Dunkelbraun) — Schwarz (als Lineatur) — Grau (schiefer-, taubengrau) — Weiß (getönt als rosagelb).

Mithin zeigt sich, daß der Farbenkanon auf alle Malereien gleichmäßig verteilt ist, seine Farben wiederkehrend auftreten. Aber mit dieser Bestimmung der Farbtöne sind die Wirkungen im Bild, in der höheren Einheit des Gesamtkolorsmus, noch nicht erfaßt. Immerhin lassen sich schon jetzt von dem Farbenkanon ausgehend Bedingun-

gen für die Malerei erkennen, die die Freiheit souveräner Farbenwahl einengen und zwar im gleichen Sinn wie die Flächenzeichnung der Vorzeichnung eine Freiheitsbeschränkung der Komposition ergab.

Zwei Gesetzlichkeiten sind (wie schon ausgeführt wurde) näher zu betrachten: der Farbenkanon, d. i. die Summe der Farbvokabeln, die die Gesamtpalette im Evangeliar bestreiten; es sind acht Hauptfarben, und die jeweilige Auswahl aus ihnen, die die einzelne Bildfarbigkeit bestreiten. Damit werden auch prinzipielle Beobachtungen für den romanischen Farbenstil heraustreten. Die Romanik im Farbenstil scheint hier die Abhängigkeit der Malerei von bestimmten Farbvokabeln zu sein, die die Raumflächen, die Gewänder, die Scenenattribute erfassen. So ist ihr Auftreten historisch stilbedeutsam. Denn die Malerei der Zeit — vom Beginn der Nachottonik bis zur Hochromanik — nimmt sie gültig an für Wand, Miniatur und farbiges Kunstgewerbe (Email). Und das geschieht in einem zu umgrenzenden Stilraum: Rhein/Maas/Westfalen/Sachsen — teilweise England.

Zum anderen erscheint eine Abhängigkeit der Färbung von den ihr vorgesetzten Feldern. Hier ist wiederum an die Konstruktionsschemata, an die einheitlichen Bildgründe wie Rahmenfelderungen zu denken. Denn diese engen die malerische Phantasie ein und bringen Spannungen in die Bildwirkung. Die Füllung der Flächen in der Komposition geschieht, ehe ihre fixierte Einheit sich farbig übersehen läßt. Jeder Teil denkt zuerst an seine, ihm gemäße Farbe. So entsteht eine Buntheit: die archaischen Farben tragen sich in höchster Energie vor, ohne ein Gleichgewicht untereinander zu berücksichtigen.

Im Bildbau drängt sich die Farbverbindung Grün/Blau als Grund und Rahmung auf, wächst gleichsam farbig durch die ihr übergeordnete Scene durch, beeinflußt sie störend. Sie gab auch als Vorzeichnung die konstruktive Festigkeit im Bild. Die Farbvokabeln Grün/Blau wirken nun bildhemmend, „charakterlos" in ihrer Zusammengehörigkeit im Goetheschen Farbsinn, weil sie zu nahe beieinander liegen um in einer Totalität bedeutsam werden zu können. Sie werden aber allgemein in romanischen Kunstübungen als Flächenraum gesetzt.

Sie müssen einer farbigen Vorstellung und nicht einer malerischen Erfahrung entsprungen sein. Sie können mithin im Sinne eines aufgegebenen Farbzwanges, der eine freie Bildgestaltung belastet, aufgefaßt werden. Es wäre nötig auf ihren Ursprung hinzuweisen, der in einer kultischen Malerei liegt, selbst wenn ihre Anwendung, z. B. in der Zeit unseres Evangeliars bereits unbewußt geschehen konnte. Der Begriff einer Farbikonographie[17]),

17) vergl. Vortrag des Verfassers in der Bibliotheca Hertziana, Rom, 1933 über „Farbikonographie", s. Annales Institutorum quae provehendis humanoribus, Bd. V, S. 102 ff., Rom, 1932/33. — ausführlichere Untersuchungen z. Zt. als Manuscript.

der für solche Farbbindungen eingeführt werden möchte, soll eben eine historische Verständlichkeit der Farben erschließen, um an Hand dieser gegebenen Voreingenommenheit umso exakter die Abweichungen und damit die jeweiligen malerischen Leistungen der Meister abtrennen zu können.

So mündet diese Frage nach den farbig wiederkehrenden, herrschenden Bildgründen in den Versuch einer historischen Ableitung der Farben, rührt an die Farbgesetze kultisch repräsentativer Bildwerke, die erstmalig diese Farbgründe anerkannten — will man auf groben Blick sie an einer Wurzel fassen.

Diese Rückverfolgung trifft auf jene großen triumphalen Wanddekorationen frühchristlicher Kunst (römisch-ravennatische Mosaiken des 5.—8. Jahrhunderts), wo sakrale Bildflächen räumliche Himmelsvorstellungen, sakrale Landschaftsordnungen bringen, wo ein grüner, lokalfarbiger (also erfahrener) Wiesenstreifen mit blühenden Blumen, Bäumen, Tieren besetzt das blaue oder goldne vorgestellte Himmelsgewölbe faßt; wobei noch zu untersuchen bleibt, wie weit östliche Religionsvorstellungen diese Mittelmeer-Repräsentationskunst speiste. Selbst eine Wandlung dieses Bodenstreifens im Sinn einer bestimmten Bildordnnug, einer umlaufenden Tendenz um das blaue Himmelsfeld, läßt sich beispielhaft auch in der römischen Mosaikkunst finden, wie die paschalischen Wandbilder der Kirche S. Maria in Domenica, Rom, zeigen, deren Mosaiken sich wiederum an jene frühchristlichen anlehnen. Aber gerade die paschalische Kunst des 9. Jahrhunderts tritt mit ihren Bildgesetzen den archaisch-romanischen jenseits der Alpen verwandtschaftlich gegenüber.

So besteht die Möglichkeit auch hier ererbte Farben zu sehen, die einen Kanon bilden, der wiederum eine traditionelle Auslese bedeutet[18]).

Ist diese Einengung auch allgemein im H.E.[19]) gültig, läßt sich trotzdem im Farbenstil ein doppeltes Farbempfinden erkennen, das sich aus der Ebene des Farbenkanons abhebt. Einmal wird dessen Erweichung angestrebt, andermal seine rücksichtlose, drakonische Strenge geduldet. Das bedeutet aber einen stilistischen Wechsel. Bevor aber die Frage des Farbenstilwechsels beantwortet werden kann, ist es nötig, näher auf die Haltung der dargestellten Figuren und ihre Gesamttypik einzugehen.

Ein Grundgefühl bindet die Gestalten des 1. Bildzyklus. Ihr Benehmen zeigt Scheu, ihre Beweglichkeit Verhaltung, die Glieder sind zart und schlank. Die Heiligen verhalten sich träumerisch, besinnlich. Jede eindeutige Bestimmtheit ist gemieden, sodaß die Lässigkeit ihrer sorgsamen Gesten einen rührenden Reiz erhält. Der Raum, der sie als Wandfläche umgibt, engt ihre Bewegungen nicht ein, ja, er wird von ihnen oft ignoriert (s. Anbetung der Könige).

---

18) Ähnlich ließen sich die hellfarbigen (Grundfarbe Weiß) Tuniken und Mäntel der Heiligen erklären, wenn auch hier ein dekorativer Farbwille diese Lokalfarben durchbricht.

19) für Hardehausener Evangeliar wird ab jetzt die Abkürzung H. E. genommen.

Die Einzelheiten zeigen gepflegte männliche Köpfe mit schmalen Gesichtern ohne erregten Ausdruck oder asketische Härte (gerade Nasenrücken, dünne, gedehnte Brauen, die scharfwinklig auf die Nasenwurzel stoßen; strichförmiger Mund; flache, leichtgeöffnete Augenelipsen ohne das Augapfelweiß — wie die meisten zeitnahen Malereien — zum Ausdruck zu nehmen). Das Haar ist voll, meist gelockt, die Bärte kurz geschnitten, gekräuselt, nur bei Greisenköpfen endigen sie in langen Spitzen.

Die Proportionen der Körper und Köpfe ergeben ein bestimmtes Gesetz. Der Maßkanon der Figuren faßt 6—6½ Kopflängen, die Schamlinie ist die Mitte. Die Strecke Hüfte — Knie gleich Knie — Fußwurzel. Die Strecke Kopflänge - - Bartende ist gleich doppelter Kopfbreite. Das Auge liegt in der Mitte zwischen Scheitelhöhe und Bartspitze. Die Gesichtsfläche verhält sich wie 10:12, bei der Madonna 14:15, der Pupillenabstand beträgt immer 5 mm. Alle Köpfe tragen gleichen Abstand zwischen beiden Augen, sowie zwischen Augen und Mund. Die Augenlänge ist 2:3. Der weibliche Typus sowie der jugendliche König weisen verkleinerte Maße auf.

Diesen Typus zeigen die Könige der Anbetung, der Joseph der Geburtsscene, der Evangelist Matthäus (der an einen Minnesänger erinnern läßt). Von 11 männlichen Köpfen der Pfingstgemeinde gehören die Hälfte zu ihm. Den weiblichen Köpfen dieser Reihe sind zuzuzählen: Maria der Geburt, die thronende Madonna, die assistierenden Engel der Auferstehung, der junge mädchenhafte König der Anbetung. Die Madonna ist das edelste Beispiel dafür. Groß, ernst, in unirdischer Haltung hat sie das Wesen einer ottonischen Kaiserin und ihr himmlisches Verträumtsein liegt wie ein Schleier über großer, höfischer Kultur.

Die Gewänder hüllen die Figuren ohne jeden Zwang ein, schließen sie nicht statuarisch streng ab. Nie wagen die Falten wie die elastischen Konturen, wenn sie den Formen nachgehen, diese selbst nach außen hin unruhig zu machen. Die Faltenzüge sind graphisch gegeben und unterstützen die Flächigkeit der Gewänder; Radialfalten der Mäntel teilen alle seitlich gewendeten Figuren ab. Faltenbäusche, Bogenfalten, Schlauchfalten sind oft genutzte Motive. Immer drückt sich das Gewand an die Schenkel, wie ein seitlicher Zug im Schritt, an. Dort sind s-förmige Doppelfalten in die Fläche eingesetzt. Auffällig oft stauen sich die Gewandsäume an den Schultern, über den Füßen zu Wülsten. Die Schoßfalten der Sitzenden zeichnen sich als harte, oft ineinandergelegte Winkelfalten ab, bringen eine Starrheit in die Ruhe der Figuren. Das Gewand hängt, wenn es gegürtet ist, als Schlaufen über.

Wie wir sahen, benutzte die Malerei einen einheitlichen Farbkanon. Trotz seiner Einhaltung zeigt sich nun hier eine Scheu, seine Buntheit hart aussprechen zu lassen — gemäß der Haltung der Figuren. Die zeitgebundenen romanischen Farben, ihre Wirkungen, die viele Zwänge und Strebungen für den Kolorismus bringen, werden harmonisch gemildert und auszugleichen versucht — im gleichen Sinn wie es die Gesetze der Vorzeichnungen dieser Bildgruppe brachten.

Diesem Bemühen kommt einmal die Hereinnahme von Gold als Metallfarbe in den Farbenkanon zu gute. Diese Tatsache, daß reines Gold (und zwar als poliertes Metallblatt auf Assisogrund als Tastwert in höchster Wirkung vorgetragen) als Raum-Fläche Verwendung findet, ist ebenfalls traditionell zu begreifen. Seine Kostbarkeit, sein überirdisch scheinender Glanz als kultische Wertung ist frühmittelalterlicher wie frühgotischer Zeit gemäß. Byzantinische Malschulen lieben ihn, wie auch die Ottonik Gold als künstlerisches Ausdrucksmittel schätzt. Im 12. Jahrhundert hingegen ist Goldgrund allgemein nicht gebräuchlich, bleibt — und nicht zufällig — ortsbeschränkt. Die Schulen von Hildesheim, der Maas und England wenden ihn an, besonders in Verein mit den allgemeinen gebräuchlichen Blau/Grün-Felderungen und bringen ihn so zur Geltung. Die Ableitung führt ebenfalls auf frühchristliche Mosaiken zurück, zu deren Himmelsraumfarbe oder zu deren Lichtreflexen, die die Landschaftsdarstellung goldschimmernd verklären. Gold als neutrales Mittel übernimmt die Aufgabe, die aufdringliche Rücksichtslosigkeit einer Blau/Grünfelderung zu mildern, die harten Farbebenen des Grundes zu verklären und beeinflußt verbindlich mit seiner Wärme die übergeordneten Darstellungen. So auch hier in der Bildgruppe die ersten einfach großen Scenen.

Das andere Harmonisierungsmittel, das als Farbe auftritt — obwohl in seiner Wirkung höchst farblos, gilbend — ist ein hellbraunes, durchsichtiges Harz. Diese körperlose Farbe gleicht und wirkt wie der zeitgemäße Braunfirnis z. B. sächsisch-welfischer Metallkunst. Es ist die gleiche Substanz, die auch hier die ruhende Einheit der Goldrankenfelderung bestreitet. Auf diesem lichtdurchlässigen Grund wird mittels glitzender Goldmalerei die Illusion von Metallfiligran gezaubert. Außerdem wird die Harzfarbe ungemischt oder leicht gefärbt (Mordants) zur Faltenzeichnung auf bunten Gewändern benutzt. Diese Technik tritt sehr früh auf, scheint aber nicht lückenlos verfolgbar, wohl aber regional begrenzt. Auffällig nehmen sie oströmische Malschulen des 9., 10. bis 12. Jahrhunderts an, sowie deren Einflußgebiete. In romanischen Miniaturen bevorzugen es westfälisch-sächsische und inselländische Miniaturen, ebenso schätzt sie die Trecentotechnik oberitalienisch-byzantinisierender Malschulen (Bologna, Siena). Die Übertragungen von Goldschmiedarbeit auf Pergament entspricht durchaus mittelalterlicher Werkstattgepflogenheit, die sich in Metall/Schmelz/Miniatur zugleich übt. Hier trägt sie bei, die am Werk gewesene Werkstatt zu charakterisieren.

So trägt ein blonder Farbeneindruck — blau und hellgrün in Gold gebettet — die wichtigsten Scenen der Anbetung, Auferstehung, des Pfingstfestes, des Evangelisten Matthäus. Und man glaubt gern, daß dort, wo ein Ausweichen der Körper aus einer Richtungsklarheit, als Ausdruck einer Empfindsamkeit, sich vor den zeitgemäßen Farbkanon gestellt sieht, sich verpflichtet fühlt, jenen auszugleichen.

Selbst das Inkarnat ist ausgesprochen rosa gefärbt, gibt mit dem Reiz des Goldes auf mattem Grün eine weiche Reinheit. Die Einzel-

heiten seiner Innenzeichnung umgehen die allgemein angewendeten romanischen farbtektonischen Abstufungen. Die durchsichtigen für das Auge schwer auffindbaren Faltenführungen der Gewänder, die schwarzen, mehr flüchtigen als drakonisch begrenzenden Konturen dienen demselben Bemühen.

Geburtsscene, Evangelist Matthäus fügen sich eng zusammen, besonders ist ihre Inkarnatwiedergabe gleich. Wird, wie bei der Pfingstscene, der zarte Kolorismus durch den aufdringlichen Blaugrund zerrissen, verklärt ein streifenartig hindurchwachsender Goldgrund das materielle Blau. Das Initialblatt „L" ist farbkoloristisch am gelöstesten, von schier zeitloser Schönheit, farbig durchaus moduliert.

Hinzu tritt ein anderes Bemühen, die Nüanzierungen der Farbvokabeln nach einer bestimmten Richtung zu regeln.

Um solches festzustellen, muß zu einem — auf den ersten Blick — gefährlich anmutenden Mittel der Untersuchung gegriffen werden, indem alle Farbtöne der Malereien hier „gemessen" werden. Solche Farbmessungen an Hand einer Farbtontafel haben selbstverständlich relative Gültigkeit, eben hier für die „Palette" des H. E. Immerhin läßt sich dadurch ziemlich exakt feststellen, was sonst Vermutung bliebe, daß tatsächlich eine gleichmäßige Veränderung der Farbtöne innerhalb eines eingehaltenen Kanons vorgenommen wurde; eine Veränderung, die stilgesetzliche Bedeutung erhält. Denn die einzelnen Farbtöne entscheiden sich schon vor ihrer Bildanwendung — immer im Rahmen des Kanons — für einen bestimmten Ausdruck, der stilistisch gleichbedeutend ist mit jenem Ausdruck der Formenwelt, der die 1. Bildgruppe von der 2. unterschied. Das bedeutet auch zugleich einen Einblick in den Arbeitsvorgang der Werkstatt des H.E.

Die Nüanzierungen der hauptsächlichsten Töne sowie deren Bildverteilung geschieht, genau angegeben, folgendermaßen, wobei die Zahlen die Farbtöne der hier benutzten Farbtafel bedeuten:

Geburtsscene (Sonderdruck Taf. I) Hintergrund olivgrün (844), himmelblau (1168/76). Gewänder olivgrün (878/79; 881), ockergelb (535), Rosa (159). Bildzutaten Krapprot (267; 307), Purpurrot (267), Steinocker (539), getöntes Weiß (98b), olivgrün (878).

Anbetung (Sonderdruck Taf. 2, 3) Hintergrund olivgrün (844), himmelblau 1168/76). Gewänder olivgrün (844; 878/79; 881), ockergelb (522/27; 534), Krapprot (307), Rosa (172). Bidzutaten Krapprot (307), ockergelb (533).

Himmelfahrt (Sonderdruck Taf. 4 Hintergrund olivgrün (844), himmelblau (1168/76). Gewänder olivgrün (844; 879; 880), Krapprot (307, zugehörige Schattenfarbe 351), ockergelb (534; 535), rosa (159/162). Bildzutaten olivgrün (844), Krapprot (305/7), rosa (159/62).

Pfingstfest (Sonderdruck Taf. 5) Hintergrund olivgrün, himmelblau wie vorher. Gewänder Krapprot (305/7), ocker (522); rosa (159/62), getöntes Weiß (98b).

Evang. Matthäus(Sonderdruck Taf. 11) Hintergrund olivgrün (904), himmelblau (1168/76). Gewänder olivgrün (881), Krapprot (305/8). Bildzutaten ockergelb (539), Krapprot (339).

Initial „L" Sonderdruck Taf. 15a) Hintergrund olivgrün (716), himmelblau 1168/76). Ranken Krapprot (305, 306, 307, 308), gelbbraun (406), ockergelb (534).

Diese 7 Bilder gehören zur ersten Gruppe.

Taufe Christi (Sonderdruck Taf. 6) Hintergrund olivgrün (848), himmelblau (1150), Gewänder rostrot (307/11 Licht, 358/59 Schatten).

Evang. Markus (Sonderdruck Taf. 12) Hintergrund olivgrün (880), himmelblau (1150), Gewänder resedagrün (839), olivgrün (879), rostrot (307, im Schatten 311), rosa (159/62), violettgrau 27, 45).

Dedikationsbild Sonderdruck Taf. 10) Hintergrund wie „Taufe". Gewänder olivgrün (848), pompeanischrot (358/59), ockerbraun (575), rosa (159). Bildzutat pompeanischrot wie Gewand.

Verkündigung (Sonderdruck Taf. 7) Hintergrund wie „Taufe". Gewänder ockergelb (503; 514), ziegelrot (307, Schattenfarbe 311), rosa (159/62), hellgrau (110a).

Evangelist Lukas (Sonderdruck Taf. 13) Hintergrund wie „Taufe". Gewänder olivgrün (843; 847), ockergelb (540), rosa (159 bis 172). Bildzutaten rosa wie Gewand.

Initial „F" (Sonderdruck Taf. 15b) Hintergrund olivgrün (880), himmelblau wie „Taufe". Ranken rostrot (383), rosa (159/162).

Richter des Jüngst. Gerichtes (Sonderdruck Taf. 8) Hintergrund olivgrün (880), himmelblau wie bei „F". Gewänder olivgrün (849), ziegelrot (307, Schattenfarbe 311), ockergelb (513), Taubengrau (128b, c). Bildzutaten rot (307), grau (128b, c = Himmelsbogen).

Vorhölle Sonderdruck Taf. 9) Hintergrund wie „Jüngst. Gericht". Architekturfarbe rostrot (339).

Evang. Johannes (Sonderdruck Taf. 14) Hintergrund wie „Taufe". Gewänder braunorange (358/59), gelb (522 Licht, 527 Schatten), ocker (541), rostrot (307, 311, Licht, 383 Schatten), rosa (159/172), grau (107, 110 Licht, 118 Schatten). Bildzutaten rot (358/59; 383).

Initial „I" Hintergrund wie „Taufe".

Diese 10 Bilder gehören zur zweiten Gruppe.

Durch diese Messungen ergeben sich folgende Nüanzierungen der Grundfarben: die Grün/Blau-Felderung der 1. Gruppe zeigt intensives Saftgrün, das zu ein Drittel mit gelbbraunem Ton, zu ein Drittel mit Weiß gebrochen und aufgehellt wurde; das Kobaltblau (Lapislazuli) ist mit rötlich und schwarzen Zusatzfarben leicht gebrochen und zur Hälfte mit Weiß aufgehellt.

Die Grün/Blau-Felderung der 2. Gruppe zeigt ein Saftgrün, das bis zur Hälfte mit gelbbraunen Farben gebrochen wurde und gering mit Weiß aufgehellt ist.

Die grünen Gewänder der 1. Gruppe sind in ihrer Grundfarbe bis ungefähr zur Hälfte mit erdbraunen und roten Farben gebrochen und in 10facher Menge mit Weiß gehellt.

Die grünen Gewänder der 2. Gruppe entsprechen entweder den grünen Tönen der 1. Gruppe oder sie sind zum mindesten bis zur Hälfte und mehr mittels dunkelgelben, schwarzbraunen Tönen gebrochen und nehmen ebensoviel Weiß hinzu.

Die gelben Farben der 1. Gruppe (intensives Gelborange, Schwefelgelb) sind leicht durch braune Farben getrübt und zur Hälfte bis zwei Drittel mit Weiß gehellt.

Die gelben Farben der 2. Gruppe sind teils die gleichen der 1. Gruppe, teils sind sie mit schwarzen, dunkelroten Tönen bis zu zwei Drittel gebrochen.

Die roten Farben der 1. Gruppe treten entweder als reine Grundfarben auf, oder sind — und das überwiegend — mit leuchtend rostbraunen Tönen gemischt, jedoch werden dazu nie „schmutzige" Farben benutzt.

Die roten Farben der 2. Gruppe gleichen entweder jenen der ersten, oder sind durch schwere Erdtöne halbmengig gebrochen.

Die grauen Töne der 1. Gruppe sind mit geringen roten, grünen Zusätzen, die der 2. Gruppe mit schwarzen, blauen Zusätzen erzeugt. Das getönte Weiß ist in beiden Gruppen gleich.

So läßt sich farbstilistisch aussagen, daß bei Einhaltung des übergeordneten ikonographischen Farbenkanons die Töne der I. Gruppe wenig gebrochen sind, d. h. wenig mit trübenden, die Intensität der Grundfarbe beeinträchtigenden Zusatzfarben gemischt sind. Außerdem sind solche Mischfarben meist nicht den Grundfarben entgegengesetzt (Anpassung). Die Aufhellung, Verdünnung mittels Weiß beträgt meist die Hälfte, oft mehr. Im Gegensatz hierzu betonen die Farbtöne der 2. Gruppe ihre starke Brechung (zur Hälfte bis zwei Drittel) mittels trüber Erdfarben, die die Intensität der Grundfarben wesentlich mindern und ihnen einen erdigen Charakter verleihen. Der Weißzusatz ist nicht so betont als wie in der 1. Gruppe. Außerdem zeigt sich die gröbere Farbsensibilität der 2. Gruppe gegenüber der ersten in den sehr gleichmäßig sich wiederholenden Farbvokabeln, die sich oft bis zur kleinsten Meßbarkeit gleichen. Dazu läßt auch ein genaues Übereinstimmen, z. B. der grünen Gewandfarben, innerhalb beider Gruppen und dem gleichzeitigen Unterschied ihrer grünen Rahmenfelderungen (in der 2. Gruppe sind es schmutzigere Grüntöne) den Eindruck entstehen, daß die 2. Gruppe den Unterschied in der Farbigkeit von Scenenfeld und Bildrahmen betont wissen will — ganz im Sinne ihrer Formgesetze.

Innerhalb des Farbenstils der 1. Gruppe läßt sich noch erkennen, daß eine Berücksichtigung der Farbwirkung im Verhältnis Leuchtkraft zu Flächenausdehnung, d. h. die Beziehung der Intensität der Farbe zu ihrer Bildgröße dazu beiträgt, eine koloristische Ausgeglichenheit zu erreichen; das bedeutet ein Gesetz der Proportionalität, das in Farben als Harmoniegesetz übertragen scheint.

Die Stilmerkmale: Erweichung der archaisch-romanischen Bildstrenge im Bildbau, in Figurentektonik und Gewandführung, die einmal in der Unterzeichnung linear konstruktiv sichtbar wurde, zum anderen an gleicher Stelle innerhalb der Malerei selbst sich zu erkennen gab, könnten glauben machen, der romanische Stil würde hier in seiner frontalen Monumentalität so gelockert, daß seine Ge-

setzlichkeiten ganz aufgehoben würden. Indessen wird nur sein Charakter verändert. Denn immer bleibt der zeitgebundene Farbenkanon erhalten und benutzt eindeutig Flächendarstellung in Zeichnung wie Farbe; Körperlichkeit wie Stoffräumlichkeit fehlen den Darstellungen.

Die Farbformen sind Flächen und Linien; auch als Deckweißhöhung lagern sie zart auf blauen, grünen, rosagefärbten Gewändern. Ja, es scheint, daß sie von gleichem unauffälligem Bemühen geleitet werden, das hier auftritt. Das wirkt sich besonders im Malvorgang der Rosa-Inkarnatfarbe aus, deren Doppelschichtigkeit (Rosa/Weiß) ist so angeglichen, daß sie mehr spürbar als sichtbar bleibt. Die Lichter sind vom Grund gleichsam aufgesogen. (Vergl. hierzu Madonnenbild und Auferstehungsscene.)

So wirken in der auf losen Blick schwer zu beurteilenden Farbigkeit die gleichen Gesetze, die die Vorzeichnung aufwies, es bleibt als Stilbildung eine zweidimensionale Flächenkunst, wo nur der Drang nach einer harmonischen Totalität in Maßen und Farben zu der romanischen Formenwelt tritt.

Die Arbeitsmethode der Malereien Bild I—VII.

(Geburtsscene bis L—Initial) in Rezeptur und Mechanik der Ausführung.

Die Auswahl der Farben ergab einen achtfachen Farbkanon. Die Farben sind Tempera mit Pflanzengummi, Eiklar oder Harz abgebunden. Hinzu tritt reiner Gummi und reines Harz, die im Sinne von Farbe genutzt werden [20]). Der Arbeitsvorgang beginnt mit dem Aufsetzen des Goldes. Das wird mit Minium oder Assisso (Gips) fundamentiert (Vorgang I).

Es folgt die Felderung der Hintergründe, die Aufstriche in der Reihenfolge a) blau, b) grün. Sie werden 2—3 mal gestrichen, in dichter Konsistenz. Dabei zeigt Blau immer die Pinselführung, das wird an der schweren Bindung Farbkörper zu Farbträger des Kupfer-Carbonats liegen.

c) Jetzt wird eine reine Kirschgummiglasur als Ornamentleiste über die Ränder der Felder gelegt. Zuerst als Bogenfriesreihe, darüber als Verstärkung eine zweite Randleiste. Der Grad der Durchsichtigkeit wechselt zwischen hellster Glasigkeit (Bild I u. VI) und getrübter Dichte (Bild II, III). a)—c) ist Vorgang II. Vorgang III legt die Harzflächen hellbraun auf. Die Ausmalung der Vorzeichnungen der Scenen selbst folgt als IV. Vorgang.

20) Es muß auf den prinzipiellen Unterschied der Wortbedeutung Tempera hingewiesen werden. Das frühe Mittelalter versteht darunter jede Substanz, die sich zur Verbindung mit Farbkörpern eignet: Gummi, Öl, Leim, Ei. Erst später scheidet sich in dieser Meinung die Ölverbindung ab. Nach dem 15. Jahrh. bis heute wird Tempera lediglich als eine Emulsion, die wassermischbar ist begriffen. Hier gilt die Wortbedeutung des Mittelalters.

(Inkarnat, Gewand, Bildattribute). Die Flächen füllen sich mit einer Grundfarbe (als ein Zustand). Deckweiß als Erhöhung legt sich bei Gewand und Inkarnat darüber (neuer Zustand). Jetzt werden die Faltenlinien eingesetzt (neuer Zustand), und oft nun wiederum mit Temperafarbe, jetzt im Farbwert ihrer Grundfarbe verdünnt, übergangen (Neuer Zustand).

Dieser IV. Vorgang beginnt mit den hellgetönten Gewändern, Architekturen. Die ausgesprochenen Farben rot/blau/grün in dieser Abfolge werden hinzugesetzt. (Im Lauf der ersten Malweise ändert sich diese Reihenfolge). Erst jetzt wird das Inkarnat gegeben.

Schwarzlot Konturen bilden den Abschluß in der Malerei (V o r g a n g V). Sie ziehen die formbedeutendsten Vorzeichnungen, die sich unter den Malschichten lose bergen, nochmals nach.

Die optisch verschiedenen Substanzen, die als Färbemittel für das Faltensystem genutzt werden, bedingen die Lebendigkeit, den Farbreiz der Gesichter und vor allem der Gewänder. Die Falten werden gegeben: mit Temperafarblinien, die glashell gummiert sind und sich sehr deutlich einzeichnen; oder mit reinem Pflanzengummi, der einen feuchten Glanz gibt und die Farben dunkelt — das nimmt fast immer das Blau, Rot und Grün; oder mit Prasinus (Erdgrün), welches nur die Grundfarbe besonders für Landschaft nimmt; oder mit naturgelbem Harz, das optisch durchscheinend ist und gilbend trübt — auffällig ist, daß immer die gelbrosa Gewandfarbe und der schiefergraue Ton es benutzen — oder „Mordants", gefärbte Harze, die viel lichttrübendes Bindemittel und wenig Farbkörper besitzen.

Die Lebhaftigkeit der Malereien beruht neben diesem Reichtum an Möglichkeiten zu malen, vor allem auf zwei wichtigen Eigenschaften der Färbungsmittel hier überhaupt. Einmal sind sie alle u n l ö s l i c h, d. h. abgebunden, so daß sie sich übergehen lassen, überschichtig wie unterschichtig. Das gestattet auch der Tempera, als Grundfarbe wie als Deckweiß, sich über das Harz zu legen. Zum anderen können alle Farben lichtbrechend gebunden werden, so daß sie die über und unter ihr liegenden Schichten verändern können, weil sie Lichtverhältnisse hereintragen. Dagegen muß betont werden, daß hier jede „Räumliche Malerei", die durchaus möglich ist, gemieden wird. Es werden nur Flächen und Linien gegeben.

Alle 5 Systeme, Falten zu zeichnen, benutzen durcheinander und meist mehrfach in einer Darstellung angewendet, hier s ä m t l i c h e Illuminationen des Evangeliars.

Inkarnatfarbe des I. Typus der Bildgruppe und ihre Ausführung.

Geburtsscene, Matthäus. Die Anlage benutzt:

1) Membrama
2) gelber Ocker
3) Pflanzengummilasur } als Linien-
4) Deckweiß } verstärkung.

Die Grundfarbe gibt frische, leicht gebräunte Haut. Die Schatten des Inkarnates (Augenhöhlen, Nasenrücken) sind ockergelb, die Aufhellung der Leichtseite weiß, damit die Plastik des Gesichtes erscheint, aber ohne daß das Weiß den Zusammenhang mit der Grundfläche löst und hart formal darauf steht. Die Augäpfel sind weiß, die Pupillen voll und schwarz, Lippen und Wangen blaßrosa und zartgetönt. Schwarze Konturen und Innenzeichnung bilden das Gerüst im Gesicht.

Dessen ganzes Rund umfährt eine Ockerlinie, sie gibt Nasenwand und Nasenflügel, Eirund des Kinnes, Kehlkopf, Lippen als Doppelstrich, Augenellipsen und Brauen. Eine Gummilasur verstärkt das Gesichtsrund wie Augenellipse und Brauen. Deren Formen werden auf der Stirne in Weißerhöhung wiederholt. Ebenso ist Nasenrücken, Backenknochen, Ohr weiß eingezeichnet. Tupfen von gleicher Farbe geben Nasenflügel, Nasenspitze, Kinn, Kehlkopf, Augapfel.

Der Auftrag ist zähflüssig, dick und spitzpinselig.

Zur farbigen Modellierung der Hände wird eine gelbliche Grundfarbe genommen. Ockerschatten aufgelegt und zuletzt mit dunkel glänzendem (Gummi-Eiklar) Ockerstrich abgeschlossen. Ein Hang zur plastischen Bildung zeigt sich in der Farbensteifigkeit. Die Handrücken stufen sich ab, immer von dunkel zu hell, einmal hat die Kleinfingerseite, einmal die Daumenseite das höchste Licht. Alle Finger sind geweißt, die für die Gesten bedeutungsvollsten verlängern ihr Weiß über den Handrücken hinweg.

Konturen wie Deckweiß sind langsam gezogen, folgen fast handwerksmäßig schülerhaft den Vorzeichnungen. Z. B. die Nasenkontur gibt vier Ansätze in der Pinselführung.

Anbetung, Himmelfahrt, Pfingsten. Die Anlage benutzt:
1) Rosa prima (Heller Ocker, Zinnober, Bleiweiß).
2—4) wie Bild I, V.

Dieser Typus nimmt als Grundfarbe einen warmen Mittelton. Der schluckt die Schichtzeichnungen des Weiß ein, so daß die rosa Gesichter ungestört von jeder weißen Formzerstreuung bleiben. Die Konturen sind ebenfalls wenig differenziert. Die Farblinien der Innenformen, als Nasenflügel und offene kreisrund gezeichnete Pupillen, die unauffällig sind und das Weiß des Auges kaum zeigen, sind splitterig, zart, aber rasch und persönlich hingeschrieben. Die Pinselansätze stoßen hastig und flüssig, aber immer höchst lebendig aneinander. Mit vier Pinselansätzen wird die Nasenlinie, mit dreien die Braue, mit zwei bis drei das obere, mit einem das untere Augenlid gebildet. Die abgeblätterte nußbraune Haarfarbe zeigt eine fahlgelbe Unterlage. Die Bärte der Alten sind in der Grundfarbe wasserblau, in der Schattierung mit hellem Kobaltblau nochmals übergegangen. Eine klare Gummischicht gibt den Glanz, Deckweiß als Licht wird zuletzt gesetzt.

Das Weiß der Handflächen ist wiederum auffällig. Einmal wird das Weiß eines Fingers (am linken assistierenden Engel der Auferstehung) nochmals mit Ocker übergangen, als hätte man sich an die Härte dieser sehr zeitgemäßen Farbform gestoßen. Ebenso sind alle schwarzen Konturen lasierend, durchsichtig und dünn.

Geburtsscene:

An Einzelheiten zeigt die Geburtsscene: Das Blattgold ist ohne Assisso, die Nimben, Dächer, Öffnungen der Bogenhalle, die Decke der Maria sind mit hellem Harz getönt, über dem Gold-Silberornamentik liegt. Als Farbe wird da Metallpuder benutzt. Die Architektur ist glashell gummiertes Pergament, darüber Deckweiß. Die Mitteltöne als verdünnte Grundfarben können Deckweiß wie auch gelbe Harzfalten als Schichtung übergehen. Die Hellrosa-gelben Gewänder schwächen deren Wirkung mit Tempera-Mittel-

tönen wieder ab, kaschieren sie[21]). Pflanzengummi, Mordants (gelbgrün) treten als lichtdurchlässige Mittel auf.

Anbetung, Himmelfahrt und Pfingsten:

Hier ist der Goldgrund auf Assiso gesetzt; wo Metallfarbe dekorierend hinzutritt, wird ein Harzgrund genommen, auch sind die Stickereien in den Mänteln der Könige auf gleichen Grund mit Ocker eingezeichnet.

Die Dämpfung der gelben Harzfalten in den hellen Gewändern mit Temperaturfarbe fällt fort. Die Faltenlinien bleiben honiggelb stehen. Neben Minimum-Zinnober tritt als Goldkontur ein dunkles Karmin (doppelte Rot-Zeichnung). Das Kirschrot der Mäntel wird mit Ockergelb erhöht. Die grünen Gewänder zeigen dort, wo Firnißfalten sie vor Schmutz und Licht schützen, aber abgesprungen sind, eine hellere Färbung. Diese negative Linienführung gibt jetzt den Malereien ein anderes Aussehen als im Ursprung. Überhaupt ist es sehr oft die Prasinus-Farbe, die abgeblaßt ist. Auch die farbigen Blumen der Hügellandschaft sind abgeblaßt. Heben sich hier noch besonders dunkelgrüne Konturen hervor, so müssen auch die Mantelfalten der Madonna früher stark hervorgetreten sein. Die Ornamentik der Tunika ist mit Blau auf Blau gesetzt. Die Farbfalten der Apostel sind doppelfarbig in Tempera, rot auf gelb, dann sehr sorgfältig glashell gummiert, sodaß sie sich überdecken. Sie zeigen die gleiche Konsistenz wie die der Tunika der Madonna.

Matthäus. Der Goldgrund ist hier gleich dem der vorhergehenden Scenen. Die Dalmatika trägt Vierpunktmuster in Ocker, die Stuhlverzierungen sind gleichfalls Ockerzeichnungen auf Harzgrund wie die Gewandornamentik der Könige; beide zeigen auch die gleiche Saumborte des Zwischengewandes. Hingegen ist hier wieder die Temperadämpfung der glänzenden Firnisfalten in der lachsrosa Tunika zu beobachten, ähnlich in der Ausführung wie sie die Geburtsscene aufweist.

Initial „L". Hier gibt purpurgefärbtes Harz und Gold auf Minium gelegt Rahmung und Buchstaben an. Zu den Grundfarben Grün, Rot treten zwei Farbvariationen als Schattenfarben und weiß-grüngefärbte Harze. Ebenso nehmen die Grundfarben Blau, Grau Mischungen als Schattenfarben an, während Pompeanischrot, Ockergelb sich nur mittels Weißzusatz aufhellen. Das gilbende Harz wirkt hier stark harmonisierend, mildert die kalten Farben. Der Reichtum der verschieden lichtdurchlässigen Töne, die im Spiel des Zufalls sich überdecken ohne sich völlig zu decken, macht den überlegten malerischen Wert der Pflanzenornamentik aus.

Der Typus der Figurendarstellung der 2. Bildgruppe setzt sich als Ausdruck und Größe deutlich von der bisherigen ab. Eine andere Physiognomik spricht sich hier aus. An Stelle jener gedehnten Gestalten in ihrer vornehmen Haltung ziehen nun gedrungene Figuren mit ausgeprägter Gestik in die Malerei ein. Schon die Proportionalität zeigt dies auf. Das Größenmaß beträgt 5½ Kopflängen, wobei die Überwertigkeit der Köpfe im Körperbau eine Gesichtsbetonung bringt; die breiten Rundschädel lassen den byzantinisch bewahrten Maßkanon erkennen, werden mittels Einzelformen ausdrucksvoll gemacht, die Brauen überwölben wie romanische Rundbögen die großen Augen, die leuchtend weiß aufgerissen erscheinen. Das Verhältnis

21) Das scheint der byzantischen Malmethode zu entsprechen, wo statt der Vorzeichnung in Miniumlinien eine gleiche Harzlineatur eintritt. Als ein Beispiel dafür wurden die Illuminationen M. A. 100 Dresden untersucht.

der Köpfe zu Länge und Breite beträgt 1 : 1, die Haarflächen sind mittens streng gescheitelt, gerade oder gebrochene Strecken werden für Einzelformen gemieden, Kurven bevorzugt, die lässigzarten Bewegungen der Körper durch abrupte, erregte Gesten ersetzt. Nun läßt sich aufzeigen, daß der erste Typus auch zuerst vorlag und als Vorzeichnung bis hinüber in die 2. Bildgruppe vordrang, den Übergang erleichternd. Gleichen Stilunterschied zeigen die Gewänder, einen Unterschied, der funktioneller Art ist. Denn hier wird eine Auseinandersetzung zwischen Körper und Gewand angestrebt. Raum, Luft, dringt in die Gewänder ein, läßt sie sich stauen, sich drängen, sodaß sie faltig fallend die Körper einhüllen. War die Nahtstelle der Bildgruppe, ihr Übergang in der Taufdarstellung zu sehen, deren Vorzeichnung dem Charakter nach noch zur 1. Gruppe gehört, so setzt mit dem folgenden Bild, der Markusdarstellung auch die neue räumliche Freiheit der Gewandformen ein. Sie umfaßt alle kommenden Scenen. Der faltige Wurf der Gewänder stößt die flüchtigen Dekorationsmuster ab, wenn auch ihr erregter Faltenstil, ihre barockromanische Stofflichkeit nicht ganz sich frei lösen konnte von einem Darstellungsschema, sodaß winklig gezeichnete Bogenfalten, kurvige Konturen im Gewand graphisch hängen bleiben. Gerade die Vorzeichnung bringt Hemmungen gleichsam hinauf in die oberste Malschicht. Die Stofflichkeit wird allein sichtbar gemacht von der Malerei. Größte Freiheit über einengender Vorzeichnung zeigt das wehende Pallium des Verkündigungsengels (Abb. 2, Anhang). Vergleicht man dieses mit demselben Motiv des Gewandes des Jungen Königs (Sonderdruck, Taf. ?), so läßt sich deutlich der Grad der Entbindung der Gewandkontur von der Flachheit der ersteren zur bauschigen Erweiterung der letzteren ablesen. So offenbaren die Stauungen der Gewandwürfe eine andere Elastizität der Figuren. Trotzdem wird auch hier die Geschlossenheit der Figuren nicht durchstoßen, wenn auch hier ihre Konturen sich erregt dehnen. Die Umbrüche der Saumfalten beider Figurenreihen gleichen sich in ihren Maßen, sind beide aus Kurven zusammengesetzt, deren Längen 12 oder 20 mm betragen, oder aus beiden Strecken (12 + 20 mm) zusammengesetzt werden. (Vergl. Madonna der Anbetung und Engel Gabriel; Johannes der Täufer und Evangelist Markus[22]).

Die Gebärdensprache bevorzugt harte, ausgesprochene, oft gewinkelte Gesten, die sich aus Profil- und Frontalansichten ergeben. Ihr Bewegungsreichtum innerhalb der Gesamtmalerei überrascht insofern, als man bei näherer Betrachtung sieht, wie wenig Formen die Gebärdensprache übernimmt ohne den Eindruck einer ermüdenden Wiederholung aufkommen zu lassen.

---

22) Auf eine Besonderheit der Tracht sei hingewiesen. Die Untergewänder der Könige sind mit Zierborten (clavi, manica) verbrämt und die Mäntel mit goldgestickten segmenti geschmückt, die damit den Charakter antik-frühchristlicher clamydes von Herrschern bekommen. Innerhalb der Illuminationen des 12. Jahrhunderts finden sich ganz selten Beispiele dafür.

Eine Form ist der Segensgestus — angewendet für Christus als Kind, Täufling, Auffahrender, den auch in letzterer Darstellung seine beiden Engelsbegleiter annehmen. Eine verwandte Form byzantinischer Prägung wendet im Dedikationsbild St. Georg an. Ein Oransgestus, ebenfalls östlicher Art, wird in der Darstellung des Jüngsten Gerichtes genutzt, einen Gebetsgestus mit gleichmäßig vorgestreckten Händen wenden die Verehrenden im Dedikationsbild an. Eine Handhaltung, die Erwartung, Sammlung oder Verehrung ausdrückt (offene Hände nach außen geschlossen vor die Brust gelegt) hat hier am meisten Verwendung gefunden, ist der feste Bestand der Gebärdensprache. Die unkultisch tätigen Handhaltungen sind verhältnismäßig selten. Von 80 Händen sind es 18, die Greifen, Halten, Blättern, Schreiben. Der Rest setzt sich fast nur aus erwähnten fünf Handtypen zusammen, wobei über allen Wiederholungen hinweg die naturnah beobachteten Handbewegungen der Evangelistendarstellungen in ihrer allgemein menschlichen Gültigkeit überraschen. Die Behandlung der Handbewegungsmotive trägt auch zur Charakteristik der bedeutenden Werkstatt bei, die innerhalb überkommener gebundener Formen solche Nüanzierungen aussprechen kann; zugleich bringt die Gebärdensprache bindende Beziehungen in die wechselnde Figurentypik beider Bildgruppen.

Farbenstil.

Wie sich der Farbenstil dieser 2. Bildgruppe unterschiedlich in der Tonwertnüanzierung des Farbenkanons ausspricht, wurde schon oben erwähnt. Auch er nimmt eine eindeutige archaisch-romanische Haltung wie die Formen an, ohne den Willen nach geklärtem Ausgleich, nach Harmonisierung zu zeigen gegenüber jener Ordnung mit ihrem innewohnenden Zwang. Der strengen Einhaltung des Bildbaues entspricht eine freudige farbige Bejahung eben dieser klaren Hintergrundsaufteilung. Ja, diese blau-grünen Gründe, die auf übergeordnete Scenenfarben keine Rücksicht nehmen, werden mittels Weißkonturen noch hervorgehoben.

Farbformen.

Hingegen wird ein anderes farbstilistisches Mittel hier genutzt, das in seiner Wirkung beiträgt, die Festigkeit der Darstellungen zu lösen, wohlgemerkt aber nicht des Grundes! Es wird zu einer Art des handschriftlichen Malauftrages gegriffen, der einen Stilunterschied gegenüber der 1. Bildgruppe bedeutet. Es ist dies eine fast illusionistisch wirkende Unruhe der Pinselsprache, eine sichtbare Hast und Lockerheit der Malerei, die dem Inkarnat wie den Gewändern eine Lebendigkeit verleiht, die aber auch die Feldergründe in ihrer Ebenheit nicht angreift. Diese geben niemals Vorwürfe ab für solche Raumlockerungen. Dadurch stoßen Grund und Scenenfolge noch härter auseinander, da die malerischen Beziehungen zwischen Grund — Inkarnat, Gewand farbformal auseinanderklaffen.

Waren die Farbformen der 1. Bildgruppe durchaus Flächenkunst, so werden nun die Farben bei ihrem Auftrag ihrer Flächigkeit entbunden, stellen eine Fernbildwirkung im Kleinsten dar. Dazu verhilft eine sehr realistische Technik der Harz-Temperamalerei, die es sich erlauben kann, neben- wie übereinander ohne zu verwischen zu färben, Konturen übergeht, lasierend tupft. So entsteht eine Auflockerung der strengen tektonischen Formen. Dazu wird ein Bindemittel, ein „Harz" benutzt, das teils rein, lichtdurchlässig, teils gefärbt (Mordants) lasierend aufgetragen wird. Es ist das gleiche, das die 1. Bildgruppe zur Herstellung ihrer farblosen Faltenlinien wie als ruhende Einheit ihrer Filigrangründe heranzog. Lag somit praktisch diese Möglichkeit, solche Technik für die Freiheit der Malweise zu nutzen, schon im Bereich der 1. Bildgruppe — und die beiden Scenen Geburt und Matthäusdarstellung zeigten sie an winzigen Stellen schon angewendet — so ist sie doch nicht als malerischer Stilausdruck genommen.

Hier nun nutzt die Auseinandersetzung von Gewand und Körper, die Stoffräumlichkeit der Drapierungen, diese Freiheit des Pinsels aus. Allerdings insofern als tastender Versuch, als die Lebhaftigkeit der Flächenlockerung sich an die sie eingehende Vorzeichnung ängstlich hält.

Die neue räumliche Malweise drängt sich zuerst in das Taufbild ein als der Nahtstelle. Dort nimmt sie vorerst nur das Inkarnat zum Ziel, während Gewandbehandlung der der 1. Gruppe gleicht. Die besonders hart wirkenden Hintergrundsfarben (Blau/Grün) hingegen zeigen die charakteristischen Farbzusammensetzungen der 2. Gruppe. Zusammen mit der noch der 1. Gruppe zugehörigen Vorzeichnungsart ist die Beobachtung erwiesen, hier den Wechsel der ausübenden Werkstatthände zu sehen.

Mit dem Markusbild setzt der lockere Farbauftrag allgemein ein, die Zwiespältigkeit schwindet; vielleicht bringt das Verkündigungsbild nochmals eine malerische Diskrepanz, als sich neben die barockromanische Pinselsprache (Engel Gabriel) eine einflächig grelle Gewandebene setzt (Maria). Die reifste Leistung an durchdachter Konstruktion (Abb. 3, Anhang) wie an Farbenvielfältigkeit bringt das Dedikationsbild, das eine Summierung von zarten hellgrünen, ockergelben, weißgelben, rosa Tönen, von Übergangsnüanzen in den einzelnen Gewandteilen dem blau-grünem Grund entgegensetzt. Purpurharz und Goldschraffur (der 1. Bildgruppe ähnlich) kommen hinzu. Der Außenrahmen mit seinem Blattwerk und Goldranken wiederholt den Reichtum. Das Bemühen, ein gleiches Gewand ohne Rücksicht auf seine zusammenhängende Form vielfarbig zu tönen, Licht- und Schattenseiten wiederzugeben, ist schon ein Versuch eine Raumwertung außer der lockeren Malweise auch durch Aufheben der Gültigkeit der Lokalfarbe zu erreichen. Im Lukasbild fällt die Farbweichheit dadurch auf, daß das derbe Gewandrot fehlt. Als mit gleichen Farben nur als lauter Akkord trägt sich die Malerei der Initiale „F" vor, wo auch schwarze Konturen farbtrennend wirken. Die letz-

ten Darstellungen: Evangelist Johannes und sein Initial „I" meiden ebenfalls Farbgegensätze, nehmen wiederum hellbraunes Harz und — bescheiden — Goldmalerei, Mittel der 1. Bildgruppe, in ihre Farbigkeit auf. In diese Gruppe gliedern sich die Kanonestafeln ein, wo ebenfalls Metallfarben und Harzflächen den Zusammenhang mit den ersten Scenen, Farben wie schmutziges Rot, hartes Blau und Grün das Farbgefühl der letzten Malereien zeigen.

Die Bedeutung der Malerei für den Stil ist hier ungleich wichtiger als in der ersten Bildgruppe, weil hauptsächlich sie den Träger des Stilgegensatzes darstellt, sofern sie die Befreiung der Fläche anerkennt, o h n e die sehr strenge romanische Formgebung im Bild zu verlassen.

D i e A r b e i t s m e t h o d e der Malereien Bild VIII—XVII (Taufscene bis I-Initial) in Receptur und Mechanik der Auffassung.

Die allgemeine Rezeptur unterscheidet sich nicht von jener der ersten Bildgruppe. Es ist a l l e i n ein Unterschied der Farbformen, eine räumliche Malerei, die die (dort schon gegebene) Möglichkeit lichtdurchlässiger wie deckender Töne jetzt ausnutzt und sie der reinen Fläche und Linie entbindet. Harz, Deckfarbe, Deckweiß liegen zugleich übereinander und nebeneinander. So entsteht eine Stufenleiter von Farbdichte, die einen optischen Weg angibt von körperhafter Konsistenz der Farben bis zu durchsichtig farbloser entkörperter Malerei. Die Farbenskala ist (allerdings auf engster Fläche) in der Farbform des Naß- in Naßmalens eingebettet, die die Schnelligkeit, das Temperament der Hand freigibt und impressionistisch hastig tupft und färbt. Das ist zugleich die Änderung in der Mechanik der Arbeitsvorgänge gegenüber der ersten Bildgruppe.

Das Inkarnat benutzt gern über der Membrana (als I. Schicht und in der Farbe wie Typus Ia) neben der Ockerbegrenzung (als 2. Schicht) eine nochmalige dunkle Ockerkontur, ehe das Deckweiß sich darüber legt.

Neu und ausdrucksverändernd gegen bisher ist ein Schokoladenbraun der Augeniris (wie Caput mortuum). Es wird farbräumlich über eine schwarze Pupille locker getupft (Johannes Bapt.). Das wirkt wie atmosphärische Erweichung einer starren, unbeobachteten harten Pupille und gibt ihr einen lockeren freien Blick. Dieser Eindruck wird auch nicht getrübt, wenn nochmals und wieder unruhig ein winziger Schwarzfleck darüber gelegt wird. Überhaupt meidet die Färbung jede klare Linienführung, reiht nur lose Pinselstriche aneinander. Es ist kein Ausmalen einer Zeichnung, ist unmittelbare malerische Lebendigkeit. Im gleichen Sinn wirkt das Deckweiß, das als Stirnfleck, Nasenrücken und -flügel, Augapfel einmal, oft zweimal lasierend über die Harzfalten tritt. Überall ist eine Formverschwommenheit. Nur ist insofern ein Unterschied, weil das Inkarnat trotz dieser Malerei einen Farbkontrast angibt, in dem die Farbabstufungen (Membrana-Ockerschatten-Deckweiß) hart nebeneinander im Sinne archaischer Monumentalisierung liegen. (Dedikationsbild, Jüngst. Gericht, Markus, Maria der Verkündigung). Daneben wird in den Köpfen des Gabriel, Lukas, Johann Evang. viel mehr die Flächigkeit eingehalten, so daß diese wie eine malerische Übersetzung des Kopftypus der ersten Reihung wirken.

In der Johannes-Darstellung tritt ein dünnes Saftgrün neu als Inkarnatkontur hinzu. Die Haarfarbe ist bei allen gleichmäßig braun und ocker wie die tiefsten Schattenlinien der gleichen Gesichtsfarbe. Die Modellierung der Hände entspricht der der I. Figurentypik. Das ist bei Lukas, Markus, Christus der Taufscene, Maria Verkündigung. Eine gleiche Rückenansicht, bei Maria Verkündigung, Johann. Bapt. Pfingsten, gleiche Innenansichten und bei dem Täufer, Markus und Pfingstgemeinschaft gleiche Außenansicht. Die harten Farbabstufungen des Matthäus gleichen jenen des Markus, der Verkündigungsfiguren, Lukas, Johann Evang. Christus als Richter.

Das System temperaüberdeckter Harzfalten an hellen Gewändern, das die Geburtsscene angab, kehrt jetzt, nachdem es die Anbetungsgruppe und die Himmelfahrt mieden, wieder. Das Kirschrot ist hier bis auf dem der Tunika übergelegten Schoßrock des St. Georgius gleichmäßig flächig ohne Ockererhöhung. Es besitzt lediglich Harzfaltenlinien, die es dann orange werden lassen. Das kommt vor bei Markus, Johann Evang. Maria der Verkündigung, Kanones-Tafeln. Die I. Bildgruppe kennt das nicht. Die Engelsflügel, die Attribute des Erdkreises sind erdberrosa gefärbt wie die Strahlen im Pfingstbild. Das pompejanisch Rot aus dem Matthäus-Bild gleicht dem des Höllenfeuers im Jüngsten Gericht, wie auch oft das leuchtende Rot der Geburtenscene in dieser Bilderreihe jetzt auftritt. Immer ist das Kirschrot hier stark glänzend (gummihaltig).

Allgemein ist das silberne Harz wie die Konsistenz des Pflanzengummis in der jetzigen Bildreihe viel dichter, allein das Lukas-Bild gibt in der Art der Substanzen Ähnlichkeiten mit den ersten Malereien. Gleiche Farbmischung im Blau gibt Bild VIII, Bild X, Bild XI, im Rot Bidl IV, Bild XI, Bild V, Bild XIV. Alle Scenen, außer dem Markus-Bild weisen in den grünen Feldern vor der Gummierung eine Ockerlineatur auf, und zusammenhängend damit werden die blauen Rahmenfelder im Bild VIII—XVII weiß liniiert.

Taufbild. Die Kopftypik und die Malerei kehren sehr verwandt im Markus-Bild wieder, vor allem ist es die fleckige Besonderheit der braunen Pupillen und die Modellierung der Hände. Überhaupt hängen Markus, Lukas als Ausführung mit dem Taufbild zusammen. Auf den schokoladenbraunen Mantel von Johannes werden Harzfalten, die sonst nur den rosagelben Gewändern vorbehalten bleiben, als Glanzschicht nochmals über farbige Falten gesetzt. Die Schwarzkontur wird zweimal gezogen und darüber liegt manchmal die Harzschicht hier als oberste Malerei.

Markus. Hier geht die Färbung oft mit der Vorzeichnung nicht zusammen, die drängt sich jetzt nach Abblätterung der weißgrünen Gewandfarbe als rote Kontur in die Bildwirkung ein. Neben Pflanzengummi liegt grüngefärbtes Harz über der gleichfarbigen Tempera, das kommt in der Geburtsscene (Mauer) und der Anbetung (Gewänder der Könige) vor.

Lukas. Das Farbbild bekommt eine Gedämpftheit, weil jeder harte, warme Ton (kirschrot) hier fehlt. Das Faltensystem ist gleich jenem der Taufscene, wo Glanzlinien über farbigen Harzen sitzen. Die Sprödigkeit des Bindemittels ist gleich jenem in der Anbetung, dazu ist das Deckweiß ungleich pastoser als jenes der folgenden Malerei. Auch ist wie im Inkarnat des Täufers ein Auge ‚blind geblieben' (die Zeichnung der Pupille fehlt).

Dedikationsbild. Hier ist das Gold mit Ockerfarbe statt Minium unterlegt und Purpurharz wird als Grundierung wie in Bild VII benutzt. Neben der Grundfarbe jeweils tritt eine zweifach abgetönte Temperafarbe, Harz und glasklare Gummifalten kommen hinzu. Die Auftragsfolge der Farben nach der Tönung der Gründe beginnt mit dem Rot des Schoßrockes, schließt das zarte Gelbrosa an, Neapelgelb, Schieferblau und Apfelgrün folgen. Harz wie Weiß nützen ihre Fähigkeit, alles jeweils überdecken zu können.

Initial ‚F'. Einzelne Töne wie Rostbraun, die zwischen dem glänzenden Rot des Grundes liegen und die betonten weißen Konturen dabei entsprechen jenem im Dedikationsbild.

Verkündigung. Die Mauerzinne, die farbig jener der Geburtsscene ähnelt, ist auch hier in der Ausführung vergröbert. Die Konsistenz des Harzes ist wie im Markusbild.

Jüngstes Gericht. Die Farbabfolge ist Rosagelb, Blau, Grau, Grün, dazu hellblaue Lineatur auf dunkelblauem Rahmen. (Siehe Pfingsten, ‚I', Canones-Tafeln). Harz und heller Gummi als Glanz werden deutlich getrennt.

Johannes Initial ‚I'. Die Abfolge der Farben ist Goldgrund, hier über Minium, dann die blaugrünen Farben des Grundes, zuletzt die Gestalt. Da werden erst die zarten, dann die derben Farben gesetzt, ähnlich wie Geburtsscene Matthäus. Die Grundfarbe wird mit Tempera überdeckt als Faltengebung, darüber liegt Harz und Deckweiß. Aber es ist ausgeprägte Naß-in-Naß-Malerei und die Harzfalten der I. Gruppe werden abgeschwächt und impressionistisch gegeben.

Im Initialblatt wird das Harzfeld erst liniiert, dann zweimal übergangen.

Canones-Tafeln. Starke Benutzung der Metallfarben, Gold und Harz gemeinsam. Das Blattgold ist Minium unterlegt, die Farbzeichnung direkt auf dem Pergament. Das Glänzendmachen der Farben geschieht nur mit Gummi. Die Farbe Grün ist als Konsistenz gleich jener in Bild II und XV. Hellblaue Linien auf dunkelblauen Feldern treten wie im Pfingstbild, Jüngstem Gericht und ‚I' auf. Über Gummilasuren wird mit Tempera gemalt.

Jetzt lassen sich unschwer innerhalb der Malerei die Hände unterscheiden. Zwei Meisterpersönlichkeiten werden im Atelier die Führung gehabt haben, zugleich ist der Bedeutendste für die Malerei als Gesamtleistung verantwortlich zu machen. Er hat die großen und wichtigsten Scenen der Anbetung, der Auferstehung, des Pfingstfestes und sehr wahrscheinlich auch das blumenfarbige Initialblatt ‚L' hergestellt. Den Malereien geht immer die mechanisch gezeichnete Vorlage voraus und vielleicht ist sie von Gehilfen, Nebenmeistern wie möglicherweise auch die Hintergründe in Gold, Blau und Grün angelegt. Die malerische Begabung des *‚Meisters der Anbetung'* beruht im Verständnis für Harmonien in Maß und Farben, in farbordnender Feinfülligkeit und hinter der ruhigen Klarheit seines Stiles birgt sich großes zeichnerisches Können und eine Freiheit, die auf lange Erfahrung schließen läßt. Das Bildverständnis im Komponieren, die Kenntnis von Formgesetzlichkeiten, kurz eine große Tradition, die ihn leiten muß, läßt auf keinen jugendlichen Meister schließen, so hört auch seine Maltätigkeit mitten im Werk auf und andere Hände arbeiten weiter. Er ist verantwortlich für den Form- und Farbenstil der 1. Bildgruppe wie auch für den Farbenkanon der ganzen Malerei. Eine Vorliebe für Metallfarben und -formen auf Pergament, für polierte Goldgründe, für die Leichtigkeit der Malstoffe und Helligkeitswerte zeichnet ihn aus.

Ihm zur Seite und unter seiner Leitung muß ein Gehilfe gestanden haben, der die beiden Scenen der Geburt und des Evang. Matthäus gearbeitet hat. Dieser *„Meister der Geburt"* ist etwas geringer an Können, ohne die zeichnerische Freiheit des Hauptmeisters, härter

in den Linien und farbig dekorativer begabt als jener, wenn er auch im Farbenstil die gleiche Zartheit zeigt. Eine Zusammenarbeit ist am Himmelfahrtsbild zu sehen, wo der untere Teil, die Zuschauer, von ihm gemalt wurden. Er könnte sogar alle Vorzeichnung einschließlich Bild VIII vorbereitet haben, wie auch den Goldbelag der Flächen.

Mit der Darstellung der Taufscene muß eine lebhaftere Werkstattätigkeit eingesetzt haben, denn viele Hände sind nun zu erkennen. Aber ungeachtet dem Wechsel verbinden viele Form- und Farbenverflechtungen beide Malgruppen, der Farbenkanon bleibt, viele Maße in den Köpfen wie auch gleiche Gewandmotive lassen sich aufzeichnen, wenn sie auch in ihrem stilistischen Ausdruck verändert sind. Überhaupt bleibt der überragende Einfluß des ersten Meisters auch hier zu spüren. Ein zweiter Hauptmeister übernimmt jetzt die Werkstattleitung. Er ist für den neuen malerischen flächenbefreienden Stil, der aber trotzdem streng formal bleibt, verantwortlich. Sein Farbenempfinden lehnt sich sehr an die ersten großen Scenen an. Unter seiner Führung sind die Illuminationen des Evangeliars beendet worden einschließlich der Kanones-Tafeln. Seine vorbildliche Malerei innerhalb der 2. Gruppe ist das Dedikationsbild, außerdem werden die Darstellungen des Johannes Evang., Initial ‚I' und sehr wahrscheinlich auch ‚F' von ihm stammen. Ein Gehilfe, der unter dem unmittelbaren Einfluß des *‚Georgsmeisters'* stand, wird die dem Dedikationsbild sehr ähnlichen, aber sehr viel liebloser und flüchtiger hergestellten Scenen des Jüngsten Gerichts gemacht haben.

Schwieriger lassen sich die restlichen Malereien aufteilen. Das Übergewichtsblatt, die Taufe, besitzt, wie schon erwiesen wurde, die Vorzeichnung der ersten Bildgruppe, auch als Stil deren Gewandmalerei. Das Faltensystem hier scheint aber in seiner technischen Ausführung eher eine Fortsetzung der Geburtsscene zu sein; hingegen setzt mit der Färbung der Hintergründe sogleich die Malweise der kommenden Scenen ein.

Die Darstellungen des Lukas und Markus, die durch ihren Kopftypus mit dem Taufbild sowohl wie auch der Scene der Verkündigung verwandt erscheinen, zeigen zugleich in der barocken Bewegtheit ihrer Gewänder eine malerische Besonderheit, die einem anderen Meister zuzuschreiben ist, der ja wohl in der Werkstatt des Georgsmeisters arbeitete, sich aber darin selbständig zeigt. Vielleicht ist auch die Fleischtönung der Bilder: Taufe, Markus, Verkündigung, Lukas im Zusammenhang hergestellt und nur eine barockempfindende Hand führte die Malerei der Gewänder aus. Der Typus der Lukasfigur hat mehr Züge, die der 1. Bildgruppe aneignen als die Gestalt des Markus. Das Verkündigungsbild aber leugnet nicht die Voraussetzung der Kunst des *‚Georgsmeisters'*, dessen unmittelbare Nähe. Damit werden auch die Abstufungen in der Leistung und dem Können getroffen, da im Ablauf der Malereien die künstlerische Bedeutung der Darstellung rasch nachläßt, wenn auch in den letzten zwei Malereien Leistungen erreicht werden, die denen der 1. Bildgruppe beinahe ebenbürtig sind.

So ist eine einheitliche, ununterbrochene Arbeit einer Werkstatt zu sehen, die mit gleichen Malregeln die Darstellungen gestaltet und die von den einzelnen Händen stilistisch verschieden vorgetragen wird. Dadurch entsteht der Eindruck der künstlerischen Einheit und zugleich der Stilunterschied in ihr, und es lassen sich in beiden Bildgruppen Tendenzen erkennen, die gegen die klassische Romanik gerichtet sind, jedoch ohne sie zu verleugnen.

III. DIE KUNSTGESCHICHTLICHE STELLUNG DES HARDEHAUSENER EVANGELIARS.

Die Beschreibung und Deutung der Illuminationen zeigte einen hochromanischen Stil, dessen Archaik durch eine klassizistische Haltung, die Harmonie und Ordnung wählt, gemildert ist, und deren zwingende Monumentalität mit künstlerischen Mitteln, die ihr entgegenwirken, abgeschwächt ist. Die kultische Repräsentation wird dadurch erweicht, das Erzählte wird intim, rührend vorgetragen. Hinzu kommt die Vorliebe für metallische Formen im Bildschmuck und eine räumliche Art der Malerei. Die Erklärung, es sei eine Werkstatt am Wendepunkt, am Zusammenfluß zweifacher Stilauffassungen tätig gewesen, genügt nicht. Denn es handelt sich nicht um einen Stilzusammenstoß oder Bruch, sondern um die Verflechtung, Durchdringung zweier Stilmöglichkeiten innerhalb der Romanik des 12. Jahrhunderts.

Im Stilraum Sachsen/Rhein/Westfalen finden sich Beispiele von Werkstattübungen, die solche Veränderungen der strengen Romanik verständlich machen und sie damit frühgotischer Klassik annähern lassen ohne deren allgemeine Formenwelt zu benutzen. Klassizistische Klärungsabsichten, die immer in der Wirkung versöhnen und naturnähernd benutzt werden, müssen sich innerhalb archaischer Kunstübung dort eingebettet finden, möchte man meinen, wo besondere Umstände die Gültigkeit beider Stilsprachen begünstigen. Denn in dem Jahrhundert, das dem der großen ottonischen Handschriften folgt, ist keine Illumination, die es wagen könnte, das klassisch empfundene und erfundene Wort von „Ernst und stiller Größe“ so sehr zu beanspruchen, wie das Bild der Madonna hier.

Sachsen ist das Land, wo der Flügelschlag antikisch-römischer Sehnsucht der Ottonen Macht wurde und Kunstgeltung zugleich erhielt. Es scheint, als wäre diese Sehnsucht nie gestorben, selbst nicht, als die Gewaltsamkeit, die archaische Monumentalität nun einmal darstellt, eine restlose Forderung der Zeit des 12. Jahrhunderts wurde; und es scheint, als hätte diese Landschaft immer ihre Arme allen die Romanik erweichenden Bildungsmitteln geöffnet.

Wie offenbart sich nun diese nachlebende Art der Bildung in den Buchmalereien des 12. Jahrhunderts? Durchaus nicht immer gleichartig. Das zeigen die Werke der Hildesheimer Schule.

Ratman-Sakramentar (Domschatz Hildesheim M. 17)
Missale Hildesheim (Sammlung Fürstenberg-Stammheim)
(Abb. s. Haseloff, Meisterwerke d. Kunst in Sachsen u. Thüringen).

Beide Handschriften bedeuten im Hinblick auf dis H. E. eng verwandte Geschwister. Die Bildformen des ersteren engen die Plätze für die Darstellungen meist durch Pflanzenornamentranken ein, die den Scenen wenig Freiheit geben. So bleiben vier, abzüglich Initialseite P, nur drei großflächige Malereien zum bildhaften Vergleich mit dem H. E. übrig: Darstellung des Hl. Michael, Majestasbild, Dedikationsbild (H. Michael und H. Bernward). Die Figuren sind hier ebenfalls schwebend auf Goldgrund gesetzt und frontal gerichtet. Jede ausweichende Scheu, jede Rhythmik als Gliederlösung im Körperbau, jede elastische Konturführung ist ihnen genommen. Flachhängende Gewänder, körperspannend betont, sind oft mit starrer Musterung dekoriert. Das sind Gegensätzlichkeiten gegenüber den Stilgesetzen der Malereien des H. E.; höchstens würden jene in ihrer Formenstrenge den letzten Scenen im H. E. entsprechen. Indessen fehlt ihnen die räumliche Malweise, die wiederum die ihnen formähnliche Bildgruppe 2 im H. E. auszeichnet. Das will sagen, der flächige Auftrag der Farbebenen hält sie ab, sich jenen Malereien im H. E. zu nähern, deren frontale Bildgesetzlichkeit ihnen nahe steht. Die Gesichtstektonik hier, von östlichem Schemata beeinflußt, zeigt eng gestellte Augen, schmale Nasenrücken mit Wurzelfalte, Rundbögenbrauen in farbiger Zeichnung. Die gleiche Sauberkeit der Formen geben die Faltenhöhungen (als Deckweißlinien) wieder, ebenso die Schwarzkonturen der Gewandflächen. Eine Betonung, die das 12. Jahrhundert bald nach seinem Beginn liebte, die aber das H. E. schon nicht als Notwendigkeit anerkannte.

Das hieße: Drang zur Monumentalisierung. Indessen solche Bemerkung vermag nicht jenes Gefühl wiederzugeben, daß sich hinter dieser romanischen Realität verbirgt und für sie eine Mäßigung bedeutet, ihren Ausdruck auf andere Weise erweicht. Das ist der Charakter der Farben selbst. Sie wirken durch ihre Helle und Klarheit. Da tun sie sich gegenüber jenen im H. E. hervor, wenn auch die Farbenikonographie in den sächsischen Handschriften sehr verwandt bleibt mit jener im H. E. Das gilt auch für die dünnlinigen schwarzen Konturen. Diese lenken in ihrer Fadenscheinigkeit bei aller unbeirrbaren Richtungsstrenge im Bild die Aufmerksamkeit bei weitem nicht so für das Auge auf sich, wie es die Linienkonturen des H. E. trotz ihrem Bewegungsfluß erreichen. (Eher ähneln sie den Vorzeichnungen unter den Malereien im H. E.).

Auch der Farbenstil sagt Gleiches aus. Es ist weniger der Farbwert der Töne als vielmehr die Wirkung ihrer Konsistenz, der Ausdruck ihrer technischen Zubereitung. Denn die Gesetze farbiger Bildwirkung wie Zusammensetzen von Farbenvielheiten als Bild und Mosaikeindruck, die hier geliebt werden, sind nicht jene, die von den Malereien des H. E. angewandt werden; bis auf eine Ausnahme, die Ge-

burtsscene. Entscheidend als Unterschied bleibt die helle Klarheit der Töne hier, das Meiden kreidiger Nüanzierungen. Die Farbkörper lassen jedes dichte Bindemittel missen, das vor allem den typischen „charakterlosen" Farbvokabeln Blau/Grün im H. E. eigen war. Die Zartheit der Lasur hier macht die romanischen Farben im Bild vorsichtig und fällt als Scheu innerhalb des Zeitstils auf. Die Farbenangaben: wasserblau, seegrün, ziegelrot, erdbeerrosa, sandgelb treffen gut ihren Charakter (wobei die Wortassoziation „Wasser" den Farbausdruck wieder hervorrufen soll).

Als verwandte Einzelheiten seien hingegen angeführt: Faltenmotive wie eingebundene Unterarme der Tuniken, die knieüberfallenden Mantelsäume der Sitzenden, die körpereinwärts hochgenommenen Mäntel der Standfiguren, geraden Doppellinien und Punktreihen zeichnerisch wiederzugeben (Michaelfigur hier und Geburtsscene im H. E.), der tänzerische Schritt der Sitzfiguren (Matthäus im H. E.), die Vorliebe für überdehnte Fingerproportionen, die leicht gebuckelte Nasenform (Figurentypik der 1. Bildgruppe im H. E.). Eine hellbraune Harzfarbe für Hintergrundsdarstellung, Scenenrahmung, Schriftunterlage ist die gleiche Malweise wie in der Werkstatt des H. E. Auch die florale Ornamentik der Initialstämme, die Metallbandschläge aufweisen, zeigen zartblau, blaßgrün, rosa, weißgelbe Blattranken, die farbig flach wirken. In ihrem Bemühen die gezahnten Konturen zu schließen, lehnen sie sich bereits damit an die Ornamentik des kommenden Jahrhunderts an. Sie gleichen farbigen Übersetzungen von Metall-Akanthusranken hochromanischer Schmiedekunst (man denkt an die Hildesheimer Scheibenkreuze oder westliche Treibarbeiten).

Evangeliar Riddagshausen, M. 55 Mus. Braunschweig.

Die Handschrift beansprucht ein liebevolleres Eingehen, weil sie viel versteckte Verwandschaften zu unserem Werk in sich birgt. Die Scenenfolgen sind bildthematisch gleich geordnet. Die Bildanlage bringt als farbigen Scenengrund ein Goldfeld (jedoch ohne Assisounterlage) und grün/blau-Felderung, teilweise ebenfalls einen durchsichtigen Harzgrund. Es fehlt allerdings die goldschmiedehafte Rankendekoration. Auffällig ist die Stableistenrahmung der Bildgerüste, die gleich einem Stakett Hilfe für die Ornamentrankung abgibt. Sehr eng lehnt sich die Geburtsscene als Bildanlage an die gleiche im H. E. an, dasselbe betrifft auch formal wie farbig die Evangelistendarstellungen beider Handschriften. Dem Mehr an Unruhe und Vielgliedrigkeit im Bildbau hier entsprechen die massierten Figurengruppierungen, deren Typus dünne, knochige, hochaufschießende Körper bringt, die in ihrer Bewegung richtungsgebunden bleiben. Ja, es scheint, als wäre eine ottonische Überdehnung als Maßstab zurückgeblieben, die nur durch Verflüchtigung der Lebensnähe der Figuren eine archaische Haltung übernahm. Hingegen fehlen die Stoffräumlichkeit in den ebenen Gewändern, die ausbiegende Verbindlichkeit

— die Gewohnheit Querfalten der Ärmeltuniken mit kurzen,

in ihrem Konturenlauf, die ausweichende Axialität des Bildzwanges sowie die maltechnische Überschichtung der Farbgebung. Trotzdem bleiben — ähnlich dem Eindruck der Hildesheimer Malereien — neben diesen dem H. E. gegensätzlichen Eigenschaften doch allgemeine Stilhaltungen verwandt.

Der Farbenkanon, dem H. E. romanisch zeitverwandt, bringt wiederum innerhalb des technischen Auftrages der Farbvokabeln Ausdrucksklarheit und Zartheit; nicht als Farbwert, als Konsistenz, die man sächsisch romanisch ansprechen möchte. Mischungen durch trübende Zusätze sind gemieden. Die Hauptfarben wie hellblau, blaßgrün, purpur, gelb, weißrosa, harzbraun sind lasurfähig, aquarellhaft gemacht durch starke Benutzung von lichtdurchlässigen (harzigen) Bindemitteln. Das paßt auch zu den dünnen, zittrig leise gezogenen schwarzen Konturen, zu dem rosigen Inkarnat, indem jede Ausdruckshärte wie aufgerissene Augen gemieden wird. Ähnlich gepflegt ist auch das gleichmäßige Inkarnat im H. E. der 1. Bildgruppe als Material in die Finger genommen.

Dazu treten Ähnlichkeiten der Farbtönung wie: Blaßgrün (grüne Erde mit Weiß gemischt, Farbtöne 900, 903, 932) für Gewand und Architektur erhält mit „Harz" überzogen einen warmen Ton, ähnlich jenen in der Palette des letzten Meisters im H. E. — Ein Weißrosa (Farbtöne 32a, 45) für Gewandtönung, das hier wie auch im H. E. durch harzfarbne Faltenzeichnung gegliedert wird, benutzt hierzu gleiches Harz, das ebenso in beiden Handschriften für Grundflächenfärbung genutzt wird; ebenso läßt die Gepflegtheit eine Gewandeinheit mittels verschiedener Tönung trennend zu verräumlichen an die gleiche des Georgsmeisters denken. Für die Formenbildung des Inkarnates werden braune Harzkonturen oder dünne Ockerfarbe, die glashell gummiert ist, angewendet; so „gefeuchtete" Binnenzeichnung (Auge, Nase, Kinn) entspricht ebenfalls der Malweise des H. E.

Überraschend verwandt sind Ikonographie, der Bildbau, das Kolorit (die Farbvokabeln) in der Darstellung der Geburtsscene beider Handschriften. Das Vorbild beider muß gemeinsam sein, wenn auch an die gleiche Hand nicht geglaubt werden braucht. Besonders läßt die Vorzeichnung, die auch hier die Benutzung eines Kurvenlineals angibt, sowie die besondere Sauberkeit der Gesamtausführung, ihr Liniengefüge, nähere Beziehungen erkennen.

Die Evangelisten sind hier durchgängig in eine Arkatur gesetzt, zwischen marmorierte Säulenstellung; sie ruhen auf Goldgrund, der von blau, grünen oder harzgelben Rahmungen gefaßt ist — entsprechend der Matthäusdarstellung im H. E., die wiederum, wie wir sahen, der Geburtsscene sehr nahe steht. Faßt man den Farbenstil hier so auf, als wäre die Farbenikonographie der Romanik durch eine klärende Tendenz ausgezeichnet, die die Farbvokabeln maltechnisch zart ausdrücken will, sie ihrer drakonischen Härte entbinden möchte, so ist zu erinnern, daß eine gleiche Tendenz den Malereien der 1. Bildgruppe im H. E. anhaftete, wenn auch in letzterer vor allem die Gesetze einer Proportionalität der Farbflächen zueinander als Klärungs-

mittel bevorzugt wurden. Aber gerade in dieser Gruppe fanden sich auch andere Angleichungen an die braunschweiger Handschrift wie oben erwähnt.

Das läßt auf Beziehungen zur sächsischen Tradition schließen, weniger in Form direkter Übernahmen als mehr in der Art, romanische Stilabsichten zu verändern.

Schule von Halberstadt:
Bibel von Hamersleben; Man. 1, 2, 3, 19, 114, 132 (Semico) Domgymnasium Halberstadt; Man. A 94 Landesbibliothek Dresden.

Die Schule von Halberstadt schließt stilräumlich an jene von Hildesheim an. Ihre dem H. E. zeitlich nahen Handschriften haben mit diesem sehr versteckte Verwandschaften. Die Betrachtung ergibt eine drastische, archaische Farben- und Formengebung, die von der Gesamthaltung der Malereien des H. E. wegführt: klare Frontalität, ausgerichtete Gesten im Bildbau, harte Konturen ohne Behutsamkeit geführt, einen Farbenkanon, der ungebrochene Grundfarben bevorzugt, einen mosaikhaften, kleinteiligen Gesamtkolorismus anstrebt und sich gern der rücksichtslosen Grün/Blau-Felderung bedient, ohne die lasurfähige Zartheit der Farben hildesheimer Art zu kennen. Dem H. E. gegenübergestellt, rücken sie das letztere durchaus in eine gelöstere Stilatmosphäre. Hingegen zeigt nähere Beobachtung, daß hier eine lockere Malweise (Farbformen) unter Verwendung von Harzbindemitteln angewendet wird — mit dem Zweck einer räumlichen „Naß-in-naß-Malerei" — die wiederum hildesheimer Arbeiten nicht pflegte und die die Malweise der 2. Bildgruppe im H. E. ausmachte. Und diese Malart verstärkt sich im Laufe des späten 12. Jahrhunderts bis zum kommenden dreizehnten innerhalb der halberstädter Schule und wird dann allgemeine Gepflogenheit.

So drängt sich der Eindruck auf, die Technik des Georgsmeisters in ihrer malerischen Auflockerung hinge hiermit zusammen, im Gegensatz zu den hildesheimer und auch rheinischen Werken, die solche Möglichkeiten kaum kennen. Zu bemerken bleibt, daß ein Kirschrot als Farbvokabel auftritt, das besonders in westdeutschen Arbeiten wie auch im H. E. sich findet.

A. 94. Dresden.

Diesen Illuminationen fehlt die große, freie Haltung, die die Malereien des H. E. auszeichnet. Auch sie bleiben eng an eine kleinflächige, additive Bildkomposition gebunden, an streng romanische Formenzwänge, farbenikonographische Härten. Versteckte Beziehungen laufen auch hier jedoch zu unserer Handschrift hin. Die Bildanlage — die Handschrift zeigt vier ganzseitige, doppelzonige Evangelistendarstellungen mit darunter gesetzten Figurenscenen sowie vier Eingangsinitialen der Evangelientext-Anfänge — wird von einem golden und farbigen Rahmengürtel (gelb, grün, rot, blaue Stableisten)

begrenzt. Darunter thronen die Evangelisten von marmorierten Säulenstellungen gefaßt. Sie heben sich von dem sie tragenden Goldgrund, der jedoch ohne Assiso unterlegt ist, ab. Außerdem wird ein grün/blauer Kastenrahmen, mithin das andere Grundflächenmotiv, zusätzlich als dekorativer Umlauf genutzt. Seine Farbflächen sind mittels weißer Konturen getrennt, eine Gepflogenheit, die Hildesheim nicht kennt, wohl aber das H. E. sowie rheinisch-westfälische Arbeiten in Malerei und Schmelz. In den Architekturdarstellungen erinnern motivisch die goldnen Sicheldächer an die gleichen im H. E. und an die in den Corvey-Handschriften Westfalens. Nur führt das Bedürfnis Architekturgewand-Hintergründe zu bilden zu einem räumlichen Bildgedränge (ebenso im Ratman-Sacramentar, Zeitz-Bibel, Hamersleben-Bibel sowie den Handschriften Herimans von Helmershausen), das der Meister der Geburt im H. E. mied. Gold, Grün, Blau, Kirschrot geben den Farbkanon ab, die gleichen, die auch im H. E. hervortreten; nur wird hier ihre ungehemmte Leuchtkraft zum Ausdruck gebracht ohne die Absicht, sie innerhalb des Gesamtkolorismus im Bild zur harmonischen Einheit zu bringen.

Einzelne Farbannäherungswerte zwischen beiden Handschriften sind: Grün (Tonwert 873, 900, 917, 935) — Blau (Tonwert 1037) — Gelb (Tonwert 403, 568) — Rot (Tonwert 329, 330, 331, 332). Ein Lachsrosa der Gewandfärbung ist ebenso mit gilbender Harzlineatur überzogen. Das Kirschrot zeigt hier einen Emailglanz (reich an Bindemittel), den die gleiche Farbe im H. E. wie in rheinischen Illuminationen aufweist, Hildesheim jedoch nicht kennt. Ebenso tritt reines Harz als Färbung wie auch Purpurharz (Mordant) auf, wird auch für Faltenzeichnung genutzt. Diese Harz- oder Gummilasuren wandeln die Farben ab, Blau in Grün, Ocker in Braun. Westfälische Malerei bringt dies selten, stärker hingegen zeigt es z. B. Cod. 65 Wolfenbüttel sowie die halberstädter Schule des 13. Jahrhunderts. Auffällig — und gegensätzlich zum H. E. — ist die Doppelfaltigkeit der Faltenzeichnung (Purpur, Rot und Blau auf Hellblau und Weiß; Rot, Gelb, Grün auf Weiß). Das erinnert an traditionelle Färbungen z. B. früher mittelalterlicher Mosaiken. Im H. E. wie Ms. 55 Braunschweig zeigen sie sich nur an untergeordneten Stellen, sowie an den Handschriften der (vermeintlichen) Coreygruppe Westfalens.

Das Inkarnat: Rosa-Ocker (nach Schedula Theophili membrana-posch) ist Grundfarbe; Harzbraun, Olivgrün Schattenfarbe; Deckweiß Lichterhöhung. Dieses System schmilzt im H. E. in unauffälliger Harmonie zusammen, während es im A. 94 additiv nebeneinander steht, auch damit die Erweichungsabsicht im H. E. erweisend.

Motivische Gemeinsamkeiten treten in der Übernahme von Ornamentformen auf, die an Schmelz oder Textilvorlagen erinnern ohne jedoch den Metallcharakter des Goldrankenwerkes im H. E. anzunehmen. Das Bemühen um Akanthusblattwerk zeigt hingegen nicht die gleiche natürliche Freiheit, die dem Pflanzenwerk im H. E. aneignet und bleibt ein weiterer Unterschied in der Formerhärtung.

So kann die Meinung ausgesprochen werden, daß der zeichnerische und malerische Stil in der Werkstatt des H. E. mit der künstlerischen Atmosphäre sächsischer Miniaturen zusammenhängt, die auf Grund ihres Traditionsgefühles geeignet sein konnten, harmonische Erweichungen in hochromanischen Bildungen zu erzeugen, wobei die-

ser sächsische Einfluß jedoch nicht auf unmittelbarer Übernahme gleichzeitigen Handschriftenstiles oder dessen sächsisch-byzantinischer Neubildung beruht.

Die Stilbeziehungen sächsisch-englischer Miniaturen während der Zeit früher und hoher Romanik sind im Rahmen unserer Betrachtung ebenso von Bedeutung, als gerade da die Frage am Platz ist, wieweit Beziehungen zu festländischen ottonischen Schulen und ein Zurückgreifen auf solche Bildungen zur Entspannung strenger romanischer Gesetzlichkeiten beitragen konnten, mithin Tendenzen, die denen im H. E. nahe kommen, zu erkennen sind. Freilich fließen außerdem in diese gleichzeitigen englischen Handschriften frühgotische Elemente ein, die ebenso zu Erweichungen beitragen und Formen-Farbengebundenheit lösen. Von frühen romanischen Arbeiten — d. h. früh in diesem Zusammenhang als 11. Jahrhundert gemeint, seien angeführt: Winchesterschule Book of Gospels, Trinity College; für Arbeiten des 12. Jahrhunderts Lambek Winchesterbibel, Westminsterpsalter.

Zeigen die ersteren auch einen mit unserem Werk nicht vergleichbaren aufgeregten Linienstil, so sind doch verwandte farbstilistische Einzelheiten wie polierte, assisounterlegte Goldgründe zu finden — die im 12. Jahrhundert auf dem Festland selten anzutreffen sind — ebenso wie die allgemein angewendete Grün/Blau-Felderung neben Purpurgefärbten und harzbraunen Bildgründen. Hingegen zeigen die vergleichbaren Arbeiten wie besonders der Westminsterpsalter schon frühgotische Elemente in ihrer Naturbeobachtungsnähe, den Verstand für das Funktionelle im Figurenbau und Gewand. Der Scenenapparat ist seiner archaischen Festigkeit entbunden, die romanischen Farben in ihrer drakonischen Bildwirkung gelöst; das Grün aus der charakteristischen rheinisch-westfälischen Verbindung Blau/Grün/Kirschrot ersetzt durch frühgotisches rötliches Blau, das auf dem Festland in dieser Zeit noch nicht angewendet wird. Archaisch-tektonische Akzente im Körperbau und im Inkarnat sind organisch begriffen. Immerhin ist eine Ähnlichkeit mit der Kunstauffassung des Madonnenmeisters im H. E. nicht ganz abzuweisen. Das betrifft die Kompositionsanlage und deren Vorzeichnungsgesetze, wie ein Vergleich zwischen den Madonnen Westminsterpsalter und H. E. lehrt, betrifft den Farbstil als Goldgrund auf Assiso von kobaltblauem Rahmen gefaßt sowie die lachsrosa Färbung der Pallien und die hellfarbigen mosaikhaft getönten Architekturwände in Grün/Gelb/Blau/Rot, betrifft auch die Malmethode, sofern „Harz" als Farbe genutzt wird (zur Faltenführung) und bezieht sich auch auf einzelne Gewandmotive. Radialfalten, Schoßfalten, kurze Winkelfalten und Treppensäume der Mäntel erinnern an gleiche im H. E. Die Faltenwiedergabe in hastigem und zugleich elegantem Hinschreiben wirkt wie ein Gemisch von Feder und Pinsel und bedeutet beziehungsvolle Einzelheit zur 1. Bildgruppe im H. E., wenn auch die Proportionsgesetze und überhaupt die Lebensnähe in der Malerei der Psalterillumination einem anderen Kunstkreis entstammen.

So wird die Verfolgung einer sächsisch-englischen Stilgemeinsamkeit dem bildstärksten Eindruck der hardehausener Malerei gerecht. Eine gemeinsame Entspannung strenger romanischer Bildgesetze mittels retardierender Elemente läßt sich beide nähern, entfernt sich aber auch wiederum von jenen Stileigentümlichkeiten, die sich im H. E. als rheinisch, westfälisch ausgeben.

Die Stilbedeutung des Westens (Rhein-Maas-Westfalen) für die Malerei des H. E. ist generell von Einfluß, soweit diese Kunstkreise an die Peripherie unserer Werkstatt stoßen. Es ist nur die Frage, welche Elemente und Vorstellungen damit eingeflossen sind.

In rheinischen Werkstätten — allgemein gesagt — leben in hoher Romanik Bildvorstellungen, die wie es scheint, niemals in einem Maße wie sächsische Kunstübungen eine ererbte Vorliebe für „Renaissancetendenzen" verraten, wie wir sie besonders als Harmonisierungsbestreben im romanischen Kanon in Letztgenannten fanden — bis auf wenige Ausnahmen, die, noch nicht näher lokalisierbar, den sächsischen Illuminationen in ihrer großen, einfachen, fast nachottonischen Bildsprache bezüglich bleiben, z. B. Ms. 17325, Paris, Bibl. Nat. Es herrscht bei ihnen z. B. die drakonische Feldforderung der Bildgründe mit den Farben Blau/Grün unter Ausschluß des Goldgrundes. Hinzu kommt, daß gerade in westdeutscher romanischer Malerei ein grobsinnliches Gefallen an den Bildungsstoffen angetroffen wird, sofern sich der archaische Farbenkanon aus getrübten, kreidigen nicht transluziden Färbungsmitteln bildet. Das bringt ihn in Gegensatz zu sächsischen und auch westfälischen Kunstübungen. Das bedeutet aber auch, daß der Abstand, den die Malereien des H. E. von den bisher angezogenen Miniaturen einnahmen, der Nähe rheinischer Werkstätten zu Gute zu halten ist. Das berührt besonders einige charakteristische Gewandmotive und die Bildikonographie im H. E. Geben jene Werkstätten auch wichtige stilistische Zutaten ab, so rühren sie doch nicht an der Grundhaltung, der Erweichung der romanischen Anlage als einer Stilabsicht im H. E.

Als kölner Arbeiten seien vergleichsweise angeführt: Swanhildevangeliar, Manschester; Evangeliare W. 312a und 312 Stadtbibliothek Köln sowie Ms. 244 ebendort; Ms. 508, Ms. 530, Hitdacodex 1640 Staatsbibliothek Darmstadt; Cod. 1691, 1879 Hofbibiliothek Wien. Hier zeigt sich im Kompositionsbau, im Form- und Farbengefühl eine lineare, flächige romanische Sprache. Wohl geben Stiländerungen innerhalb der Entwicklung eine Wandlung von vorromanischer, lockerer Haltung zur flächigen Verfestigung (um 1100) an, die wiederum im späten 12. Jahrhundert in letzte romanisch-barocke Phase einmündet und — wohl unter östlichem Formeneinfluß — Formen wie Farben löst; aber dabei fehlt das Gefühl für reinlichen, klaren Farbvortrag, für Lasurfähigkeit, die zugleich ein Mittel war, in räumlich wirkender Naß-in-naß-Malerei strenge Romanik zu erweichen. Selbst dort, wo byzantinische Formeinflüsse — wie z. B. im Manuscript 312a — Antrieb sein konnten, auch die Malmittel reinlich anzuwenden, entstehen schmutzige Mischtöne oder derbe kreidige Farben. Aller-

dings farbikonographisch machen sich die auch im H. E. generell angewendeten Blau/Grün-Felderungen bemerkbar, binden sich mit einem Kirschrot zu einem charakteristischen Dreiklang im Bild, bilden eine Farbfamilie, die auch auffällig in den Malereien des H. E. auftritt, nur eben unterliegen sie im Vortrag nicht den Farbstilgesetzen, die die Werkstatt des H. E. anwendet.

Neben diesem rheinischen Vermögen werden zugleich Gewandmotive — und hier besteht größte Ähnlichkeit mit den Arbeiten des rheinischen „Fließenden Stiles" — wie auch florale Ornamentformen vom Westen hereingenommen. Dazu gehören: lange Diagonalfalten der Standfiguren, die an der Hüfte ansetzend, nach den Unterschenkeln laufen, sich an den Gewandrändern in Saumwülsten überschlagen; weiter die stets eingebundenen Armschlaufen gewinkelter Gesten. Beide Themen werden von dem Meister der 1. Bildgruppe geliebt, wobei auffällig bleibt, daß die Unterzeichnung, die beide Bildgruppen im H. E. eint, in der I. Gruppe mittels letzter oberschichtigster Konturen gerade diese Faltengebung ausprägt — ganz im Gegensatz zur 2. Bildgruppe. Ebenso findet sich ein Motiv von Faltenfall und Spannung, das sich in S-förmiger Doppellinie über der Wade ausprägt. Das ist jedoch allgemeingültiges Formgut niederrheinisch-westfälischer Kunstkreise, greift selbst in sächsische, süddeutsche Arbeiten ein; nur mit dem Unterschied, daß die ersteren es ausgeprägt nutzen, die letzteren, die sächsischen Werke, es — entsprechend ihrer Haltung — in zarter Wiedergabe entwerten.

In den westlichen Arbeiten der Zeit spricht viel abgeschriebenes byzantinisches Faltengefühl mit. Meist sind es vorromanische abendländische Byzantinismen, die sich im Westen konservativ halten, die aber innerhalb der romanischen Epoche, im Zuge neuen östlichen Zustromes, scheints, wieder aufgefrischt werden; z. B. läßt sich die erwähnte S-Falte bis in das 10./11. Jh. in Südwestdeutschland finden. (St. Gallen-Reichenau, Echternach, Trier, Köln.) Zugleich geben die faltenreichen Gewänder byzantinischer Arbeiten des 10. bis 12. Jahrhunderts zahlreiche Beispiele dafür.

Das trifft auch ein anderes auffällig rhein.-westfälisches Gewandmotiv: Mantelschoßfalten, die in dickem Wulst über Knie, Schenkel fallend dort eng geschmiegt liegen, die Körperformen modellieren; ebenfalls in östlicher Malerei stoffverständlicher wie auch in Bodenseehandschriften des 11. Jahrhundert. (Evangeliar Lyskirchen, Ms. 891, L. B. Darmstadt; W 244 Köln, Stadtarchiv, dazu Scene Pfingsten und zugleich St. Georgs-Darstellungen im H. E.)

Die florale Ornamentik und deren Motive, — meist Palmettenreihen und Bügelpalmetten, Akanthusblätter mit breiten gelappten Blattformen, die umgelegt, eingerollt, stark polychromiert sind, dazu Pfauenfedermusterung, — zeigen eine Lebendigkeit von gedrängter Farben- und Formfülle, ein künstlerisches Behagen an Blatterscheinungen, die sich verwirren oder entwirren. Der Rankenrhythmus der Initialen führt zurück auf die Grundformen der laufenden Wellenranke. Es scheint, als wäre in westlichen Arbeiten wie auch im H. E.

eine antikisierende Lebendigkeit im Pflanzendekor eingeschlossen. Das ist ein anderes Pflanzengefühl als jene harten, flachen, allen vegetabilen Zufälligkeiten abholder Dekorationssprache der sächsischen Arbeiten, einschließlich der westfälischen „Corvey Handschriften" und verwandt jener im H. E. Aber dabei kommt der Meister im H. E., der am wenigsten archaische Erweichung in seinem Formgefühl erstrebt, den rheinischen Schulen in dieser Beziehung am nächsten.

In diesem Zusammenhang seien folgende Einzelbeobachtungen eingefügt: Zuerst der Hitdacodex, (Darmstadt, L. B. M. 1640) als klarer Stil des 11. Jahrhunderts, gibt auffälligerweise und vielleicht grade wegen seiner frühen Entstehung nähere Ähnlichkeiten in Malmitteln und deren künstlerischer Wirkung als gleichzeitige Handschriften des 12. Jahrhunderts; wie z. B. „harzgebundene" glänzend gezogene Faltenlinien. In Färbung tritt viel Purpurviolett, (Nuancen 296, 297 — vergl. Georgsmeister H. E.) Ockerorange (Nuance 366), Kobaltblau (Nuancen 1014, 1027, 1046), Grün (Nuance 399) auf. Weiße Konturen umlaufen die Purpur-, Blau-Grünfelder, vereinzelt sind metallische Goldranken auf Purpurgrün dekorierend angewendet. Die Augäpfel sind pastos weiß, die Iris schokoladenbraun. (Vergl. 2. Bildgruppe H. E.). Ebenso sind Gewandfalten (eingebundene Arme, Diagonalfalten) motivisch verwandt.

Im Gegensatz hierzu wirken die rheinischen Farben der Hochromanik, wenn auch farbikonographisch ähnlich, in ihrer Konsistenz verwaschen, kreidig, getrübt.

Das Evangeliar M. 530 Köln, L. Biblioth. Darmstadt. Bildeinteilung = Grün-Blau Felderung (Nuancen 887, 938/39/ 1166, 1175) sowie Art die Evangelisten mit dem Initial zu verbinden, erinnert an das H. E. Die Gewandfarben sind blaugrau (Nuance 1161) olivengrün (Nuance 784), Auffällig als einzige „Gummifarbe "ein Zungenornament, die Felder wie im H. E. umlaufend, Inkarnat ist derb rot, Schatten — wie meist in kölner Arbeiten — braun. Eine Tütenfalte (Unterschenkelmotiv siehe Evangelist Matthäus H. E.) wie auch die Führung des Gewandaußenkonturs (Matthäus im Evangeliar M. 530) mit jenen im H. E. vergleichbar, wenn auch hier vergröbert wirkend.

Evangeliar M. 508 Köln, L. Bibl. Darmstadt. Vorzeichnung der unfertigen Illuminationen überraschen in ähnlich zarter Klarheit der Linien sowie in Zurückhaltung des Figurenausdrucks; ebenso die flachen Kurvenfalten, wobei der Malstil dem des H. E. unähnlich bleibt.

Ms. 1879, 1691 Wien. Hofbibl. Ikonographie im Bildbau und Einzelheiten der Ausführung der Geburtsscene hier und im H. E. verwandt. W. 312a Köln, Stadtarchiv. Linear wie flach gehärtete Malflächen sind streng romanisch, nur farbikonographische wie farbnuancierte Ähnlichkeiten mit H. E. als Harz-Purpurgründe (Nuancen 291/92, 297) Grün-Blau Felderung (Nuancen 882, 974, 979, 1000/1; 1173—79, 1175, 1176, 1151—56, 1161) rote Gewandfarbe (Nuance 378, 379). Das Inkarnat ist mattrosa mit olivgrünen Schatten; um Wangen, Lider, Stirn Rotzeichnung; Konturen braun, schwarz. Nur Deckweiß ist gummiert.

W. 244 Köln, Stadtarchiv. Rahmenfelderung (Grün-Blau-Gold) wie bisher. Die Faltenlinien teilweise, besonders auf den Grünflächen, gummiert.

Die hochromanischen Illuminationen der Maasschule — die wiederum in engem Zusammenhang mit Vorlagen von Schmelz- und Goldschmiedearbeiten und deren Traditionen stehen — haben nachhaltigen Einfluß auf besonders westfälische Arbeiten ausgeübt. Man kann hierbei an die Miniatorenschule von Floreffe (bei Lüttich) denken, deren Werke verschiedene Bezüglichkeiten in einzelnen Stilelementen mit dem H. E. aufweisen. Innerhalb dieser Maasschule werden z. B. klare Blau-Grün-Felderungen als Bildgrund (im Zusam-

menhang mit Schmelzarbeiten) sowie Goldgründe bevorzugt, deren Farbvokabeln — und nimmt man die dort auffällige Rotfarbe hinzu, verstärkt sich dieser Eindruck — dem Farbenkanon des H. E. verwandt bleiben (vergl. Illuminationen Bibel Floreffe, Brit. Mus. London; Berliner Cod. 78, A 6, Kupferstichkabinett, Abb. Festschrift für A. Goldschmidt 1928, Taf. III, 4; Einzelminiatur Ms. 413, Victoria-Albert-Museum, London, Abb. in Berichte der Berliner Museen, 1928, s. Wescher: eine Min. hdsch. d. 12. Jahrh. a. d. Maasgegen, Abb. 4). Fällt dort einmal, besonders bei ersterem Beispiel, der ikonographisch bedingte, konstruierte Bildbau auf, dessen Schema im Zusammenhang mit Maas-Tragaltären zu verstehen ist und welches ähnlich westfälische Arbeiten (Werkstatt Helmarshausen) benutzen gleich wie den strenger romanischer Haltung entsprechenden Gravur-Metallstil, so geben anderseits Arbeiten wie Cod. 78, A 6 und Ms. 413 in ihrer Figurentypik wie Gewandmotiven beziehungsvolle Haltung zum H. E. Man denke dabei an die Darstellung des Melchisedek, dessen Typus wie auch seine Gewandmotivierung vergleichbar mit der Figur des alten Königs der Anbetung im H. E. sind; hier wie dort sanfte, kurvige Konturführung der fallenden Gewänder und gleicher Kopftypus. Auch unscheinbare Einzelheiten bekunden dies: so wird auch in Maashandschriften bei Anlage der Hände eine kurvige Knöchellinie angelegt, die außer im H. E. (Geburtsscene) in der Zeit sehr selten zutage tritt; ebenso wie der Segmentschmuck auf den Pallien (Anbetung H. E. Evangeliar Gmunden des Heriman dazu Melchisedek in Cod. 78, A 6).

Griffen — wie wir sahen — die großen traditionserfüllten Kunsträume Sachsen/Rheinland, jeder mit anderen, ihnen eignen Gesetzen in die künstlerische Atmosphäre der Werkstatt unseres Evangeliars, als vor ihren Toren liegend, ein, so muß anderseits die Aufmerksamkeit auf ein charakteristisches Mal innerhalb des Formengutes gelenkt werden, das in Bezug auf genetische Betrachtung Beachtung finden muß.

Innerhalb der formschöpferischen technischen Vorgänge bei der Entstehung des H. E. fällt ein bestimmter Materialwille auf: zu dem kultisch repräsentativen Dekor wird eine Goldranke auf „Braunfirnis" angewendet. Sie ist inmitten allgemeiner romanischer Formenwelt, die schließlich alle Illuminationen der Zeitstufe verwandt macht, eine Besonderheit, die wiederum als eine handwerkliche Metallgewöhnung sich in einer bestimmten Handschriftengruppe ausspricht. Und diese Gruppe, die Handschriften der Weserklöster, treten somit unserem Werke besonders nahe.

Diese Unbekümmertheit einer Übersetzung von Metallformen auf Pergament ist eine Werkstattsprache, die einer Vorstellung von handwerklicher Gemeinschaft in Metall wie Malerei geübt, gleichkommt. Die Dekorationsformen sind gemalter Draht, aus Spiralen locker zusammengefügt, mit metallischer Elastizität wiedergegeben, sind Rankenfelder, Architekturdekor, Kreuzplättchen, Bogenfriese, Punktreihen, Perlstäbe, Schraffuren. Selbst Schriftzeichen werden da-

mit gebildet, die dadurch z. T. einen kufischen Charakter annehmen. (Markusbild). So entsteht die Frage, ob solch hastige Übersetzung von Metallformen auf Pergament einer in Metall übenden Kunststätte eigen sein müssen. In diesen Kunstkreis gehören: das Evangeliar und der Psalter Heinrich d. Löwen (Gmunden und Sammlung Landsdowne, London, Arbeiten des Heriman von Helmershausen); in weiterer Beziehung Man. Domschatz Trier 142 und Cod. 65 Bibliothek Wolfenbüttel.

Evangeliar Heinrich d. Löwen.

In den Illuminationen Herimans läßt sich ein gleiches Metallschmuckbedürfnis feststellen, eben jene oben erwähnten Hintergrundsdekorationen wie Textkalligraphie, nur mit dem graduellen Unterschied, daß hier eine überreiche, fast überladene Rankennutzung vorgetragen wird. Die Überbetonung dieser glitzernden Gespinste ist immerhin so sinngemäß zur Darstellung gebracht, daß der Vorwurf eines Epigonentums zu hart trifft (s. in der Gedenkschrift für Alois Böhmer „Westfälische Studien" Aufsatz über Corvey-Handschriften von A. Böckler). Allerdings muß die dekorative Mäßigung gleicher Darstellungsmittel innerhalb der Malereien des H. E. als Einsicht in harmonische Gestaltungslösung, die alle Sonderstrebungen der Bildelemente bändigt, gewertet werden. Ein geringer formaler Unterschied besteht in der Ausführung der Golddrahtranken, die hier akanthisiert, statt spiraldrahtig auftreten, sich mehr einer Texilstruktur nähern.

Der Gesamtcharakter der Malereien hingegen wird von den strengen Gesetzen der Romanik bestimmt, die einen konstruktiven Bildbau mit additiven Figurenreihungen und erhärteten Einzelheiten zeigen. Solche Haltung greift selbst in den Rhythmus der Rankendrähte ein, die sich als „gekämmte" Farbformen ausgeben. Innerhalb der Gewandung treten wiederum motivische Parallelen zu Tage, einmal die kostbar verbrämten höfischen Gewänder selbst wie auch deren Faltenwurf. So entspringen z. B. im Greifen der mantelraffenden Hände — man vergleiche den Griff der Herzogsgestalten an ihre Fürstenmäntel — die gleichen Radialfalten, die fallenden Schlaufenfalten und umgeschlagenen Säume, die wir vom H. E. her kennen. Zusammen mit den farbigen Textilmustern der Kleidung ergibt sich eine verwandte Gewandanschauung. Nur fehlt jede lockere elastische Konturführung und Bildgestaltung. Die Blattformen des schmückenden Rankenwerkes stehen in der Kleingliedrigkeit ihrer Formen, gezackt und mosaikbunt, denjenigen sächsisch-thüringer Malschulen der Jahrhundertwende näher als wie jenen im H. E. Die Illuminationen der Textstellen sind gegenüber der knappen Auswahl jener im H. E. zahlreich und dazu werden die episodenhaften Darstellungen ausgiebig herangezogen.

Gleichwohl bleibt das tektonische Bildgerüst (übereinandergelegte Felderungen in Architekturen eingespannt, mit Goldfiligran aus-

gelegt und mit Eckmedaillons geziert) mit den Bildanlagen im H. E. in gemeinsamer Sicht, und es drängt sich hier weniger der Stil als eine charakteristische Werkstattgepflogenheit verwandschaftlich auf.

Psalter Landsdowne, London.

Geschwisterlich zum Evangeliar Herimans gehörig, untersteht es den gleichen erwähnten Beziehungen zum H. E. (Metallranke und Kalligraphie auf „Braunfirnisgrund"). Unterschiedlich hingegen zu letzterem bleibt wiederum der romanische, unerweichte Darstellungsstil als Gesamthaltung, seine ausgesprochene zweidimensionale Dehnung, die die selbst verkürzt gedachten Figuren aufweisen. Als Einzelheiten sind zu bemerken: bildeinwärts gebrochene Mauerzonen zeigen ein gleiches perspektivisches Gefühl wie jene in den Handschriften Fraternitätsbuch Münster M. 133 und H. E., ebenso tritt als Kompositionsmotiv im Bildbau ein Sockelumlauf auf, zur Figurenunterbringung. Die Maßverhältnisse zwischen Heiligenscheinradien und Kopfbreiten entsprechen jenen im H. E. 1. Bildgruppe. Ein goldbordiertes Zwischengewand (Dalmatica) tritt hier wie in den Corveyhandschriften und im H. E. auffällig motivgleich auf. Die Tropfenformen in der Linienführung der Malereien heben sich hier hingegen metallisch hervor, wie es unsere Werkstatt nicht liebt, ebenso erinnert die florale Ornamentik mehr an jene der sächsisch-thüringer Malschule.

Evangeliar Domschatz Trier 142.

Abgesehen von dem Bildbau, der Vielheit der Bildteile, ihrer geometrischen Ordnung sowie der ausgesprochen flächenhaften Gewanddarstellung und deren Faltengrüst — Momente, die die Handschrift sich dem Evangeliar Gmunden z. B. mehr nähern lassen als dem H. E., wobei noch hinzutritt, daß die Evangelistendarstellungen in Typik schon dem frühen 13. Jahrhundert angehören — so hebt sich doch auch hier eine Metallrankenmalerei und Kalligraphie hervor, verbunden mit der Malauffälligkeit lockerer Pinselsprache, ähnlich dem Mittel des streng romanischen Meisters im H. E., die in unserem Zusammenhang zu beachten bleiben.

Der Cod. 65, Wolfenbüttel[23]) bedeutet eine aufschlußreiche Arbeit für das H. E. Die Freiheit der Farbformen (wie sie teilweise das Evangeliar Trier 142 zeigte) wie der den Malereien im H. E. analoge Zustand einer stilistisch zwei Phasen umgreifenden Zusammenreihung von zwei Bildgruppen begründet dieses; zumal die zeitlich

23) Bibl. Wolfenbüttel, angeführt b. Schönemann, 100 Merkwürdigkeiten d. Bibl. Wolfenbüttel; Heinemann, die Helmstädter Handschriften, Abt. I. Die Eintragung besagt: Anno incarnationibus dominice Millesimo Centesimo Nonagesimo Quarto conscriptus est codex iste. Die Illuminationen verteilen sich: 12 Canonestafeln, 7 ganzseitige, doppelscenische Malereien, Verkündigung, Geburt Christi; Darbringung im Tempel, Jordantaufe; Christus am Kreuz, Geißelung; Grablegung, Höllenfahrt; das Grab des Auf-

frühere Gruppe sächsischen Einfluß aufweist (wie auch die 1. Bildgruppe im H. E.), die spätere einer Stilfortführung im Sinne der 2. Bildgruppe im H. E. in das kommende Jahrhundert hinein bedeutet. Dazu kommt, daß hier als einziges Werk eine gleiche Initialornamentik hinzutritt.

Die Darstellungen der Evangelisten zeigen sämtlich sächsischen (Hildesheim) Einfluß mit eingebundenem östlichen Vorlagegut. Sie selbst sitzen aufrecht schreibend unter romanischen Architekturbögen (grün-rote Säulenstellung) auf Goldgrund, der wiederum von blauen Rahmenleisten gefaßt wird. Ihre Symbole schweben über den Bögenstellungen. Goldstabgerüste mit rot-grün gezeichneten Palmettenreihen fassen das Bild.

Es herrscht eine linearbestimmte strenge Bildung in Formen und Farben, die fast dekorativ leblos wirkt. Die Bildanlage gleicht derjenigen im H. E., materialähnlich kommt die Miniumlinienverzierung der Goldflächen hinzu sowie die Goldfiligranmalerei (laufende Ranken) in den Nimben (vergl. 1. Meister im H. E.). Überaus hart akzentuiert ist das Inkarnat und Gewand dargestellt. Die Gesichter sind von ornamental aufgefaßten Schatten und Lichtstreifen bedeckt. Ihre Typik (Maasverhältnisse) wie Färbung (rostbraun im Licht, grasgrün im Schatten) sind östlich beeinflußt. Die Konsistenz der Farbe ist kreidig, matt; nur im Grüninkarnat liegen durchsichtig (gummierte) gefärbte Striche in zweifachem Rot/Weiß, jedoch sind die Töne nicht ineinander modelliert. Ebenso werden die Gewandtöne statt durch Mischen mittels zusammengesetzten Farbbändern erzielt. Diese Ornamentik im Farbenspiel geht soweit, daß z. B. weiße Lichter auf Blau gleich einem Netz von Weiß aufgelegt werden wie Spitzen. Sie sind ebenso dünnfädig gezogen wie die schwarzen Konturen. Überhaupt erinnert diese Dünnheit trotz klarer Linienzeichnung an sächsische Arbeiten (Riddagshausen). Motivische Gewandähnlichkeiten treten hinzu; z. B. gleichen die Tütenfalten des Matthäusgewandes jenem im H. E., werden sozusagen durch gleiche Vorlagen verbunden. Das Inkarnat, hart zeichnerisch akzentuiert und durch farbige Schattenlinien geformt (grünlich bis rostbraun getönt), zeigt in seiner Typik östliche Vorlagenübernahme; im Gegensatz zu dem H. E., wo deren Einfluß, in Sachsen stark bemerkbar, nicht bis in die Malereien reichte. Die Farbenkonsistenz ist kreidig opak, nicht lasurfähig.

Von dieser Gruppe setzt sich die größere der illuminierten Scenen in Ausdruck und Ausführung klar ab. Hier fällt eine hastige Unruhe auf, die zu gebrochenen Linienkonturen und lockerer, lasieren-

---

erstandenen, Ungläubiger Thomas; Himmelfahrt Christi, Maria mit Aposteln; Jüngstes Gericht. Weiterhin die Initialen N (ovum opus . .), P (lures fuisse), M (atthäus); M (arkus); P (etrus); dazu die Evangelistendarstellungen Matthäus und Textanfang (L (iber generationis), Markus und Textbeginn „I", Lukas und F (uit). Dessen Textanfang „Quoniam" ist nach gleicher Gepflogenheit wie im H. E. in die Schriftseite einbezogen. Das Johannesevangelium weist nur das Initial „H" ohne Figur auf.

der Malweise (Harztempera) greift. Erstere wird in den Malereien des H. E. gemieden, während letztere Farbformen bringt, die denen gleichen, die der 2. Meister im H. E. für seine Inkarnatwiedergabe, wenn auch beruhigter, nutzt, ganz im Gegensatz zu den bisher angeführten Werken sächsischer, west- und süddeutscher Schulen. So wird z. B. für das Inkarnat der Pergamentton genutzt, entsprechend den kleinfigurigen Scenenteilen im H. E. und dazu transparente Töne (rostrot, gelb, grün) flüchtig gestrichelt überlasiert, in gleicher Technik drückt sich die bewegte Gewandbehandlung aus. Farbikonographisch treten oft die gleichen Färbungen wie im H. E. auf, nur hier kleinflächig verteilt. Die Hauptfarben sind ziegelrot, orange, blau, grün (als genaue Tönungen beispielsweise die Farbwerte 901, 973, 1112, 1113), ocker, bräunlich weiß. Für ihre Bildverteilung sei angeführt das Verkündigungsbild: Engel saftgrüne Tunika, erdbeerrotes Pallium, gelbweiße Flügel, Maria blaugrüne Tunika, gelbweißer Mantel; Geburtsscene: Maria auf ockergelbem und rotem Lager, erdbeerrote Tunika, blaugrüner Mantel, Joseph in grünblauer Tunika, grünlich/weißem Pallium, Architektur und Tiere blau, rot, ocker, grün.

Dabei läßt sich beobachten, daß ein blauumfelderter Goldgrund als tragende Einheit sich im Lauf der Scenenfolge stärker durchsetzt, die ihn zwingend bindende Rahmung abstößt und damit im Laufe der Illuminationen den reinen Goldgrund durchsetzt, der sich auch in den letzten Darstellungen über die ganze Fläche breitet. Das bedeutet ein Hinstreben zu vereinfachter, einheitlicher Bildanlage, wie sie das kommende, frühe Jahrhundert bringt. Gerade die Hintergrundsanlagen im H. E. zeigen gleiche Durchdringung dieser zwei Systeme, wenn auch nicht die Konsequenz, die Eliminierung des ersteren, erreicht wird. Denn besonders die letzten Bildanlagen im H. E. bringen ausgiebige Nutzung von Rahmenordnungen für das Bildfeld. Es muß allerdings bei diesen Scenenmalereien hingewiesen werden, daß die Maßverhältnisse von Bildanlage wie Gestaltentypik, ganz abgesehen vom unterschiedlichen Kompositionsprinzip, dem jede großräumige, ruhige Figurenanlage mangelt, Beziehungen zu dem H. E. nicht zulassen. Denn die Reihung der kleinen auseinandergestellten Figürchen, ihre heftig gestikulierende Beweglichkeit, ihre betonte Körperbiegsamkeit, die sich in einer stereotyp wiederholenden rhythmischen Brechung ausdrückt und so in aller Vielheit eine Bewegungsgleichrichtung letzten Endes bedeutet, ist gegenüber den vorsichtig großgreifenden Linienausweitungen im H. E. ein Stilunterschied. Immerhin macht sich mit diesen unruhigen Mitteln sächsisch-romanischer Byzantinismen, die die Werkstatt des H. E. nicht kennt, eine Ent-Archaisierung geltend. Die Betonung der versteckten Ähnlichkeiten in der Handschrift hier, besonders im Hinblick auf formschöpferische Malsubstanzen (Bildgruppe der Scenendarstellungen) sowie der Einfluß sächsischer Stilelemente (Evangelistengruppe) erscheint vielleicht in Bezug auf das H. E. bemerkenswerter als ein starrer Blick auf die Gesamthaltung des Cod. 65, der sich dann allerdings stark von unserem Werk abhebt.

Zeigen die den Evangelisten-Darstellungen zugehörigen Initialen Verwandschaft zu den gleichen der späteren Thüring.-Sächsischen Malschule, so lassen die dem Text vorgesetzten Initialen Formvergleiche mit ihren Geschwistern im H. E. zu (Goldinitialbalken mit Pfauenfedermusterung verziert und Akanthusranken verflochten). Die Canonestafeln geben einen lebendigen, bunten Eindruck, sind blau, rot, grün marmoriert und mit Blattwerk überzogen, ihr gedrungener Bau jedoch wirkt romanischer als die Schlankheit ihrer Artverwandten im H. E., auffällig ist hier die östlich schwarze Bildgrundfarbe, die in der Handschriftengruppe zum ersten Mal auftritt.

An den besprochenen Kunstkreis fügen sich, wiederum enger zusammenhängend, eine Gruppe von (vermeintlichen) Corvey-Handschriften an, die auf Grund allgemeiner zeitlicher, besonders landschaftlich bedingter Stilähnlichkeit in die Nähe des H. E. rücken, verstärkt durch einen ähnlichen Metalligraphischen Dekorationswillen, wenn auch hier die romanische Bildung lösende Tendenzen nur bedingt auftreten. Es sind dies die Handschriften: Universitätsbibliothek Upsala Cod. 83, Bibliothek Dyson-Perrins Kopenhagen Thott. 21, Evangeliar II der Dombibliothek zu Gnesen, M. 133 Fraternitätsbuch Corvey, Landesbibliothek Münster.

Die ersten beiden nähern sich besonders dem Stil der Malereien des H. E. Das trifft Figuren wie Ornament, wobei zwischen Up. 83 und Thott. 21 geschieden werden muß. Denn die betont romanische Haltung, die sich als Linienführung und farbige Flächenvielheit in der ersten Handschrift ausdrückt, erscheint in letzterer formal gemildert, veredelt — in einer dem H. E. der 1. Bildgruppe gemäßen Art. Es ergeben sich auch in Einzelmotiven und innerhalb der Figurentypik wie im maltechnischen Stil Werkstattgepflogenheiten, die durch Bildbau und Farbenikonographie verstärkt, zur Haltungsähnlichkeit mit den Malereien im H. E. beitragen.

Das Bestreben, die strengen Formen der Zeichnung durch eleganten, kurvigen Linienlauf abzuschließen, sowie die auffallend saubere Zeichnung erinnern an den graphischen Vorzeichnungsstil unserer Werkstatt, wobei z. B. auch eine gemeinsame technisch-zeichnerische Auffälligkeit in der Darstellung der Körpergelenke zu bemerken bleibt, die wiederum in Werken der Maasschule (Averbode-Bibel) schon auftrat: die sichtbar gebliebene Handknöchellinie. Die leichte Beweglichkeit z. B. der sitzenden Körper (Evangelisten) und deren Gesten mildern die ausdrucksharten Einzelformen. Der Kopftypus (Ausdruck der Gesichtslinien) ist jenen des 1. Meisters nahe, wenn auch die Inkarnatfarbe sich hier derber in der Palette (rostrot statt wie dort rosa-braun) betont. Die Körperstellung der Evangelisten bringt erneut formale Anklänge, wie in der betonten Körperdiagonale des vorgesetzten Beines, dem vornehmen, gepflegten Äußeren in Haltung und kostbarer Tracht und in einzelnen Gewandmotiven. So fällt z. B. eine Doppelfalte an der Tunika über dem Knie abwärts, es bilden sich Schlaufen durch übergeworfene, sich im Schoß stauende Mäntel und Tuniken oder Radialfalten, gewandeingebun-

dene Armstellungen ähnlicher Art wie sie die Gestalten im Anbetungsbild, der Evangelist Matthäus im H. E. und das Evangeliar Gmunden aufweisen.

Blaue, grüne Farbflächen zu Gold gesetzt, dazu Hellbraun, Purpur, Ziegelrot geben den Farbenkanon ab, klingen an jenen im H. E. an, werden nur hier mittels Grau farbwertig gedämpft, während die Farbformen einen Reichtum gegensätzlicher Farblinien zeigen, die selten in den Malereien des H. E. auftreten. Besonders erinnert die Geburtsscene in Thott. 21 farbig wie ikonographisch an die gleiche im H. E. Auch hier schließt eine hellwandige Architekturkulisse mit silbernen Arkaden, goldnen Kapitällen die Scene ab. Die Pflanzenformen der Initialornamentik — im Rhythmus der laufenden Wellenranke dem Buchstabenstamm entwachsend, wobei die Schößlinge eingerollt enden, die Akanthusblätter dreigelappt überfallen — stehen wiederum jenen im H. E. nahe, wozu auch die Pfauenfedermusterung am Ende der gespaltenen Initialstämme beitragen. Die gemalten Metallranken erinnern jedoch hier stärker an Textilvorstellungen denn Goldschmiedetechnik, wenn sie auch mit gleichen Mitteln (Metallfarbe auf Transparentgrund) hergestellt sind und ebenso wie im H. E. (z. B. Dedikationsbild) für Goldfadenschraffur, Hakenkreuzen usw. zur dekorativen Rahmenbetonung genutzt werden.

IV. KUNSTGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG DES EVANGELIARES.

Die Vorstellungswirklichkeit der Malereien des H. E. gibt ein Abklingen archaischer Monumentalität durch ein Entgegenkommen gegenüber einem Klassizismus — bringt eine Renaissancestimmung. Die Freiheit der Formen wie der Farben wird jedoch auf dem Fundament archaisch-romanischer Bildung erreicht. Nirgends wird der Stil kommender Frühgotik oder spätromanischer Byzantinismus des kommenden 13. Jahrhundert benutzt, die der Westen und Sachsen bringen. Der Stil greift eher auf den des 11. Jahrhunderts zurück als eine Renovatio der Ottonik, als würde mit einem Male jener Geist der Werkstatt neu vor Augen treten, der bereits das zu erfüllen schien, was neue Kunstprobleme sich anschickten zu lösen — umso mehr als im eigenen Kunstgebiet eine große ottonische Vergangenheit lebte!

Beide Epochen, Vergangenheit und Zukunft, sind in ihren Kunstmitteln so kongenial, daß sie sich im 12. Jahrhundert treffen, wie unter dem Boden der sich bildenden archaischen Monumentalität hinweg tauchen jene Strömungen dort wieder an die Oberfläche, wo eine Tradition sie begünstigte wie z. B. in Helmershausen, das die Geburtsstätte des Evangeliars sein könnte. Im Zusammenhang einer genetischen Betrachtung unserer Arbeit möchte auf die schon er-

wähnte auffällige handwerkliche Übung der Metallmalerei hingewiesen werden, die einen bestimmten Materialwillen ausdrückt. Er kann über schwankende persönliche Stilgesetze hinweg als traditionsbegründete Eigenart angesprochen werden, die innerhalb des sächsisch-westfälischen Kunstkreises nach Mitte des Jahrhunderts auftaucht, an dessen Ausgang schwindet. Braunfirnisgrund in Verbindung mit Metallübung als ästhetisch-technisches Ausdrucksmittel ist vor allem den Weserklöstern (Werkstatt Helmarshausen) eigen.

Wenn es erlaubt ist, von den wenigen Werken des großen Roger aus eine helmarshausener Tradition zu erschließen, so kann man das H. E. hier auch entstanden glauben. So zeigen z. B. die Figuren des Blasius-Felix Altares oder des Kilian-Portatile (in ihrer gepflegten Kultiviertheit, in Gesten und Maßen, obwohl zeit- und stilverschieden) ähnliche zarte Lebendigkeit in romanischer Tektonik eingeschlossen. Die Gravurzeichnung der schlanken Metallfiguren, ihre Proportionen sowie manche Gewandfalten, die scharf und elastisch geschweift den Körper schneiden, erinnern an die Vorzeichnung im H. E., 1. Bildgruppe. Der zu Boden geworfene Heilige am Blasiusaltar, richtet man ihn auf, läßt an Johannes Bapt. im H. E. denken; hier verbreitet sich auch sehr ähnlich der Strahlenkranz der Hand Gottes wie im Pfingstbild des H. E. aus. Die Ornamentik des Kilianschreines (an Arkadenbögen, Längsseiten, Symbolkreisen der Mensaplatte) gibt thematisch gleiche Formen wie das Dedikationsbild im H. E.

Jedenfalls könnten die hohe Metallkunstübung und die ottonisch nachklingende Haltung der Roger-Werkstatt den einzigartigen Stil des H. E. erklären. Nimmt man die Beziehungen zum Evangeliar Heinrich d. Löwen zu Gmunden hinzu und denkt ferner daran, wie alle stilistische Untersuchung auf einen Stilraum deutet, der gleichmäßig von Sachsen (Hildesheim-Braunschweig), von Rhein-Maas beeinflußt wird, so ist die Vermutung, das H. E. sei in Helmarshausen entstanden, durchaus denkbar. Die Abweichung im Stil Herimans sind zu erklären, wenn man erkennt, daß dessen Werk später und strenger romanisch ist — und auch als Arbeit geringer.

Es lassen sich auch die die Werkstatt beeinflussenden Strömungen umreißen. Sachsens künstlerische Atmosphäre kann für jene Harmonisierungsbemühungen verantwortlich gemacht werden, die archaische Bildungsstoffe ihrer Derbheit entkleiden, die drastische Matrizenhintergründe — die z. B. die Malerei des Westens farbenderb wirken läßt — sich in eine übergeordnete Bildharmonie einordnen läßt. Gerade sächsische Malübungen lieben transluzide Bindemittel, unauffällige Harzfaltenlinien, zarte, wenn auch großzügige Konturführungen. Jene haben auch ottonische Erfahrungen im Bildbau konserviert, die es ermöglichen, dort anzuknüpfen oder östlich antikisierende Vorbilder zu begreifen. So ist z. B. die Vorlage für die Geburtsscene im H. E. sicher auf sächsische Vorlagen zurückzuführen. Es überrascht auch die Ähnlichkeit gepflegter byzantinischer Linienführung mit z. B. jener der Gewänder der 1. Bildgruppe im

H. E., wobei selbst deren technische Malweise (Harzfirnistechniken) auftritt; dafür sei ein griechisches Evangeliar des 11. Jahrhunderts angeführt, Ms. A 100, Landesbibliothek Dresden (Abbildung 15 in R. Bruck, Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen); auch der Aposteltepich im Halberstädter Dom ließe sich für sächsischen Einfluß anführen, vergl. damit die Pfingstszene und Evangelist Johannes im H. E. (Abbildung in B. Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Band 2, Tafel 89). Die farbräumliche, lockere Malweise (harzabgebundene Tempera), die die halberstädter Schule pflegt, wendet auch der 2. Meister im H. E. an.

Hingegen ist besonders die Farbikonographie im H. E. im Zusammenhang mit rheinischen Illuminationen verständlich, besonders deren bildbestimmende Farbfamilie Blau-Grün-Kirschrot. Ist auch dort eine kreidige, trockene Farbkonsistenz üblich, die wohl auch die Malereien des H. E. kennen, besonders die 1. Bildgruppe dort, wo jene harte Rahmenfeldergründe auftreten, so fehlt westdeutschen Schulen jene übergeordnete zurückhaltende Haltung, die dem H. E. aneignet. (So fehlt z. B. in rheinischen Arbeiten der mildernde Goldhintergrund). Ebenso ist die ikonographische Auffassung im H. E. wie einzelne Gewandmotive sowie die florale Ornamentik westdeutscher Herkunft. Die Verschmelzung aller jener Elemente ist das Verdienst unserer Werkstatt, die zurückhaltend, selbst unterschwellig in künstlerisch unruhiger Zeit arbeitet, jedoch ein auffällig hohes Niveau zeigt.

Von den beiden Hauptmeistern ist der große, erste Meister der eigentliche Hüter der ottonischen, sächsischen Tradition. Sein traditioneller Stil könnte für ein hohes Alter sprechen. Das würde auch verständlich machen, daß eine andere — moderne — Hand ihn ablöst, die eine neue Maltechnik kennt, die aber anderseits nicht das gleiche künstlerische Vermögen besitzt. Der 2. Meister. In seiner Arbeit setzen sich neue, westliche Stilelemente und die in das kommende Jahrhundert führende Malweise durch.

Über die Entstehungszeit des H. E. läßt sich sagen: die Verwandschaft mit sächsischen Metallarbeiten (Eilbertustragaltar, Walpurgiskasten, Oswaldreliquiar) spricht für eine Datierung bald nach Jahrhundertmitte. Hermans Evangeliar ist 1173 abgeliefert. Das H. E. muß vorher entstanden sein. Eine zeitliche Ansetzung zwischen der Mitte des fünften Jahrzehnts und 1165 macht die stilistischen Beziehungen und Einwirkungen allein verständlich.

Exkurs: Malrezepturen und Farbgesetze des Mittelalters in Bezug auf das Evangeliar.

Aus erhaltenen Rezeptursammlungen lassen sich einige Malvorschriften (schedulae) in der Technik des H. E. wiedererkennen. Es läßt sich allgemein sagen, daß alle Rezeptursammlungen zusammengefügte Anweisungen, Konglomerate darstellen, die meinanderüber

gehend, im Letzten ihr Wissen antik-byzantinischer Arbeitstradition verdanken. Die Malweisen ungefähr vor dem Jahr 1000 spiegeln sich allgemein gesagt in der Sammlung des Lucca-Manuscripts des 9. Jahrhunderts wieder, das griechisch-italienischer Herkunft die Malerei im Süden Europas beeinflußte (das Manuscript befindet sich in Lucca, Kapitelbibliothek der Kanoniker unter Arm. I. C. L., veröffentlicht von Muratori, Antiquitates Italicae med. aevi. Teil II, Dissertatio XXIV; dazu in der ausgezeichneten Quellenschrift von E. Berger, Quellen und Technik d. Fresco-Öl-Temperamalerei d. Mittelalters, S. 9). Die bekanntesten nordischen Rezepturquellen des hohen Mittelalters sind: Schedula diversarum Artium Theophilus Presbyter (s. Ausgabe von A. Ilg, Quellenschriften f. Kunstgeschichte u. Kunsttechnik, Bd. VII; dazu Degering in Westfälische Studien für Alois Böhmer). Dieselbe geht auf rheinische Malerfahrungen zurück, entstand vermutlich im 10. Jahrhundert. Die Mappae Clavicula, angelsächsischer Herkunft aus dem 12. Jahrhundert, fußt auf dem Lucca-Manuscript hauptsächlich (s. in Berger a.a.O.), Liber Heraclius besteht aus 3 Büchern, deren erste italienischer Herkunft (Rom?) aus dem 10. Jahrhundert stammen, das letztere fußt auf nordfranzösische Malweisen des 12./13. Jahrhunderts (s. Berger, Ilg a.a.O.). Jedoch gründen sich auch diese nordischen Quellen auf östlich beeinflußte Sammlungen wie z. B. dem Lucca-Manuscript (vergl. dazu Berthelot, Introduction à la Chimie des Anciens; ders. La Chimie au moyenage).

Nun lassen sich innerhalb dieser nordischen Quellen weitere enge Unterscheidungen in der Malauffassung finden. Die schedula des Theophilus sowie das (normännisch-französische) 3. Buch des Heraclius betonen die reine Baumharz-Eiklar-Tempera, Lucca-Manuscript wie Mappae clavicula geben Fischleimbindemittel an. Die Werkstatt des H. E. benutzt für ihren lockeren Pinselauftrag die erstere Technik, zeigt gerade ausgiebige reine Harzbenutzung (auch für Bildgründe). Anderseits lassen die Quellenschriften wie Theophilus, Heraclius, selbst die Luccahandschrift die Möglichkeiten für die von uns im H. E. beobachtete Harzmalweise erkennen; denn dort wird oft von einer „pictura translucida", von „mordants" gesprochen. Das sind farbige Ölbeizen, Mastix, Terpentin, Harz, Leinölverbindungen, die gefärbt wurden. Besonders das Liber Heraclius zeigt, daß die Benutzung dieser farbigen Firnisse wie der gefirnißten Malerei um sich greift. Außerdem läßt sich trotz Ähnlichkeit beider Rezeptursammlungen — Theophilus und Heraclius — zwischen beiden ein Unterschied feststellen, sofern die Anwendung der Farbmischungen für das Inkarnat in der Theophilus-Schedula byzantinisch beeinflußt ist (rote, grüne Schatten), im Gegensatz zum Liber Heraclius, das sich darinnen viel nordischer gibt, diese Schattierungen nicht vorschreibt. Auch die Malerei des H. E. mit ihren einfach gefärbten Gesichtern kennt keine ausgesprochenen byzantisierenden Töne, wie z. B. süddeutsche Schulen gleicher Zeit. Dazu kommt, daß die Schedula Theophilus den bedeutsamen hochpolierten Goldgrund, wie sie das H. E.

zeigt, nicht kennt. Denn dort wurde zu diesem Zweck die Blattgoldfläche auf Assiso, vermutlich Schwerspatunterlage gelegt, dann mit Polierstein bearbeitet. Es ist interessant, daß der Evangelist Johannes im H. E. ebensolches Bruniergerät als Arbeitsmaterial neben sich hat. Dieser Goldgrund wird allgemein erst im 13. Jahrhundert bekannt, jedoch französisch-englische Werkstätte im 12. Jahrhundert kennen ihn auch. Das frühe Vorkommen des Assisogrundes im H. E. kann sich aus der Kenntnis des Liber Heraclius erklären lassen; denn dort findet sich diese Goldbenutzung im Cap. CXLII, wie auch andere, die der 2. Meister im H. E. anwendet, nämlich Blattgold auf Ockergrund gelegt.

Betrachtet man die Harzmalerei-Technik sowie diese Goldgrundierung, von denen die erste von Theophilus wie Heraclius III angeführt wird, hingegen letztere neben einer unbyzantinischen Inkarnatfärbung vom Liber Heraclius allein ausgegeben wird, so kann man annehmen, die Werkstatt des H. E. habe die für ihre Zeit fortschrittliche Maltechnik aus dem Liber Heraclius genommen.

Und es besticht dabei die Ansicht von Eastlake (in „Materials"), das Liber Heraclius sei auf englisch-normännischen Einfluß zurückzuführen und in England habe die Ölmalerei, die ähnliche Freiheit der Farbformen bedeutet, zuerst Fuß gefaßt.

Auch stilgeschichtlich paßt die enge Beziehung der Werkstatt des H. E. zu Sachsen-England sehr gut — man denke an den helmarshausener Auftraggeber Heinrich d. Löwen. Das würde die Bedeutung der hochstehenden Werkstatt des H. E. erhöhen.

Der Versuch von Messungen von Farbtönen gleicher Farbvokabeln, nämlich der Grundfarben: Blau, Grün, Rot, Gelb,getöntes Weiß innerhalb einiger zeitgleicher Illuminationen von westfälischen, rheinischen, sächsischen Schulen ergeben einige Gesetzlichkeiten. Einmal sind alle Farben des Kanons gleich, die Auswahl dieselbe, der Unterschied besteht nur in den Nüanzen und der Technik. Rheinische Maler pflegen die Farben zu trüben, zu brechen, die Konsistenz ist kreidig, nicht lasurfähig. Die sächsischen Arbeiten betonen Farbenklarheit und Helle, betonen transparente Bindemittel und ihre Lasurfähigkeit. Westfälische Arbeiten kennen beide Auffassungen, sodaß sich auch in Bezug auf Farbigkeit die Werkstatt des H. E. als eine Mischung von nord- und westdeutscher Malgewöhnung ausgibt. (Die Zahlen bedeuten Farbtöne aus der hier benutzten Farbtafel, s. Anm. 15.)

Rubrik I bedeutet westfälische Handschriften; Rubrik II rheinische Handschriften; Rubrik III sächsische Handschriften.

I. blau: 1150. 1151. 1112. 1113. 1060. 1067. 1168—1176. (mit grau, schwarz, oft leicht gebrochen).

II. sehr ähnlich der Gruppe I, nur stark erdig getönt oder mit viel Weiß kalkig gemacht.

III. 1077, 1123, 1139. 1147—50. Die Farbe ist wohl auch mit grün, schwarz gemildert aber immer zu Klarheit gesteigert, viel helles Blau kommt vor.

I. grün: 876, 877, 898, 901, 902, 913—17, 934, 973, 844 (847 + 49), 878—881, 716, 04. (mit Grün-braun Zitrongelb oft gebrochen).

II. sehr ähnlich der Gruppe I. nur fällt der schwere dumpfe Farbton auf.

III. 709, 715, 746, 803, 806, 886, 900, 903, 932, 905, 917, 935 oft sticht helles Grüngelb hervor und schwere, erdige Töne fehlen.

I. rot: 254, 255, 278, 279, 350. 352. 399 sehr viel Kirschrot, Pompeanischrot oder mit Weiß Braun getrübte Töne.

II. 267. 305—308. 311. 343. 358—59. viel Kirschrot, Englisch-rot, das mit Braun und Schwarz gebrochen ist. Ein Ziegelrot ist nur bei den Maas-Arbeiten zu finden.

III. 329—32. 324—27. 353. Es zeigt sich sehr viel helles Orange, dagegen selten Kirschrot (nur die Arbeiten der Halberstädter Werke benutzen es).

I. gelb: 522—27. 503. 575. 534. 531. 113. 139—41. 406. 383. das Gelb wird oft mit Braun getrübt.

II. Jedes leuchtende Gelb ist gemieden, die Töne sind oft kreidig matt.

III. 403. 545. 572. 575. 568. Die Helligkeit des Gelbes wird bevorzugt.

I. getöntes Weiß: 159. 172. 173. 128b. 128d. 110a. 57. 63.

II. das helle Grau ist selten, Trübungen werden bevorzugt. (3c 125).

V. HERKUNFT UND GESCHICHTE DES HARDEHAUSENER EVANGELIARES.

Über die Herkunft des Evangeliares kann das Dedikationsbild Auskunft geben. Läßt sich auf Grund stilistischer Deutung die Anfertigung in Helmarshausen vermuten, so sagt die repräsentative Darstellung des St. Georg, wie die Übergabescene des Buches an eine hochgestellte geistliche Frau und die weiblichen Teilnehmer dieser Zeremonie in Nonnentracht aus, daß das Evangeliar für ein Nonnenkloster hergestellt sein muß, dessen Patronus dieser Heilige gewesen sein muß.

Eine Wegstunde von Helmarshausen, dessen Scriptorium berühmt gewesen sein muß — wenn selbst Heinrich d. Löwe seine Aufträge nach dorthin sandte — liegt das Benediktinerkloster Lippoldsberg. Es ist das einzige Kloster Westfalens, das den St. Georg als Schutzpatron verehrte (soweit ich sehe gibt es in dieser Zeit nur in Bayern dem St. Georg geweihte Frauenklöster). Die Comestafeln weisen auf die Diözesen Mainz, Minden, Münster, Paderborn. Die andere Heilige, die dort verehrt wurde, Maria, wird Veranlassung gegeben haben, die im Text des Evangeliars hier auf sie bezüglichen Stellen hervorzuheben.

Die Geschichte des Klosters Lippoldsberg läßt es durchaus nicht ungewöhnlich erscheinen, daß ein so künstlerisch hochwertiges Pracht-

werk, wie das H. E., für die Klosterbibliothek angefertigt wurde[24]). Eine ausführliche Geschichte des Klosters: Chronicon Lippoldesbergense (s. Monumenta Germaniae, Tom. XX), die über Gründung und Zustand berichtet und auf Befehl einer Priorin Doña Margareta 1151 unter der Amtszeit eines Propstes Guntherus — der auch zahlreiche Handschriften schenkte — abgefaßt wurde, läßt erkennen, daß eine reichhaltige Bibliothek vorhanden war, deren Werke ausführlich in dem beigefügten Catalogus Bibliothecae Lippoldesbergensis ausgeführt sind (s. Mon. Germ. Tom. XX, S. 556 „Libro e vicino subscriptos tempore suo krefactus Guntherus mediunte priore donna Margareta non solum scribi sed et hic annotari precipit .."). So läßt sich auch im Dedikationsbild inmitten der Klosterinsassinnen die männliche Gestalt mit Tonsur als einer der Pröpste erkennen, der vielleicht bei der Übergabe des Evangeliars oder als Vorgesetzter des Klosters dargestellt ist.

Über die Gründung ist Folgendes gesagt: Erzbischof Leopold (von Mainz?), ein Graf von Bogen, tauschte das Dorf Lippoldsberg von der Abtei Corvey ein und errichtete eine Holzkapelle die er dem Hl. Chrysogonos weihte. Der Name Lippoldsberg kommt schon in der Stiftungsurkunde vor und besagt, daß die Namensnennung von dem dortigen Dorf herrührt und nichts mit dem Gründernamen zu tun hat. Sein Amtsnachfolger Siffrid, ein Anhänger Rudolfs von Schwaben, wurde von Heinrich IV. in der Schlacht bei Möllerstadt 1078 gefangen. In der Gefangenschaft tat er das Gelübde nach seiner Befreiung eine Kirche zu gründen, das er im Jahre 1082 einlöste. Er erbaute eine Steinkirche und weihte sie dem Hl. Georg. Ein Chorherr aus Hildesheim, Betto, der die Absicht, ein Nonnenkloster zu gründen bisher nicht durchführen konnte, erlangte vom Erzbischof Ruthard von Mainz (1088—1109) hierfür die Einwilligung für Lippoldsberg. Damit gehört auch Ruthard zu den Klostergründern. 1184 erteilte Landgraf Ludwig III. von Thüringen einen Schutzbrief. In der Mainzer Fehde von 1462 fiel das inzwischen in den Besitz des Schlosses Giselwerder gelangte Kloster mit diesem an Hessen, ward später durch Säkularisation aufgehoben. Wieso das Evangeliar nach Hardehausen gelangte, läßt sich nicht mehr feststellen. Von da gelangte es 1773 in die Landesbibliothek Kassel, wie die Eintragung besagt: Hic liber ex bibliotheca Hartehusana transiit ad bibliothecam Cassellanum 1773.

---

24) Ich freue mich, daß die hier festgestellte Herkunft auch Eingang in die Literatur gefunden hat. Siehe „Die Landesbibliothek Kassel 1580 bis 1930", daselbst 2. Teil, Seite 83 nach mündlicher Mitteilung während der Entstehung der Dissertation daraus übernommen.

LITERATUR-VERZEICHNIS

Allgemeines.

Dehio, G., Geschichte der deutschen Kunst, Bd. I Berlin 1919.

— Die Kunst des Mittelalters in: Kunsthistorische Aufsätze, München 1914.

Clemen, P., Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916.

Dvorak, M., Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Bd. I in: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung, München 1924.

Goethe, Farbenlehre.

Sauer, J., Symbolik des Kirchengebäudes in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg i. B., 2. Aufl.

Vöge, W., Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Trier 1898.

Deckert, H., Deutsche Kunst. I. Bis zum Ende d. romanischen Stiles, Leipzig 1931.

Cappelli, A., Lexicon Abbreviaturarum, Leipzig 1928.

Philippi, Frdr., Atlas zur weltlichen Altertumskunde des deutschen Mittelalters.

Monumenta Germaniae, Tom. XX.

Spezialliteratur.

Bange, E. F., Eine bayrische Malerschule des 11. u. 13. Jahrh. München 1923.

Beisel, St. S. J., Geschichte der Evangelienbücher in Stimmen aus Maria Lach. Freiburg (Br.) 1906.

— Des Hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Hildesheim 1891.

Böckler, A., Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit. Berlin-Leipzig 1930.

— Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des 12. und 13. J. München 1924.

Berger, Quellen und Technik der Fresco-Öl. und Tempera-Malerei des Mittelalters. München 1897.

Bruck, R., Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen.

Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peinture. Paris 1911.

Byvanck, A., Les principaux Manuscrits à Peinture de a Bibl. Royale des Pays-Bas et du Musée Meermanno Westreenianum à La Haye. Paris 1924.

Delbrück, R., Die Consulardiptychen, Berlin, 1929.

Dersch, W., Hessisches Klosterbuch. Marburg 1915.

Ehl, R., Die ottonisch-kölnische Buchmalerei. Bonn-Leipzig 1922.

v. Falke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. Frankfurt 1904.

Goldschmidt, A., Die deutsche Buchmalerei, Bd. I, II. München 1928.

— Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar, Berlin 1910.

— Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karol. und sächsischen Kaiser. Bd. II, Berlin 1918.

— Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen. Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstsammlung XXI. 1900, S. 225—41.

— Studien zur Geschichte der sächs. Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen z. gotischen Stil. Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstslg. XXIII, 1902. S. 20—33.

Haseloff, A., Eine Thür.-Sächsische Malerschule des 13. Jahrh. Straßburg 1897.
— Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen in: Doering-Voss „Die Mittelalterliche Kunst".
Haseloff und Sauerlandt, Der Psalter Erzbischofs Egbert v. Trier. Trier 1901.
Humann, G., Die Beziehungen der Handschriftenornamentik zur romanischen Baukunst. In Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 86, Straßburg 1907.
Ilg, A., Heraclius: Von den Farben und Kunst der Römer in: „Quellenschriften zur Kunstgeschichte" Wien 1873.
— Theophilus Prebyter: Schedula diversarum artium in „Quellenschriften z. Kunstgeschichte", Bd. I, Wien 1874.
Kurth, B., Die Deutschen Bildteppiche des Mittelalters. Wien 1926.
Lambert, Fr., Byzantinische und westliche Einflüsse in ihrer Bedeutung für die sächsische Plastik und Malerei im 12. Jh. Hannover 1926.
Löffler, K., Einführung in die Handschriftenkunde, Leipzig 1929.
— Schwäbische Buchmalerei, Augsburg 1928.
— Der Landgrafenpsalter, Leipzig 1925.
Lauer, Ph., Les Enliminures Romanes des Manuscrits de la Bibliothque Nationale. Paris 1927.
Mackesprang-Madsen-Petersen: Greek and Latin Illuminated Mss. in Danish Collections.
Merton, A., Die Buchmalerei in St. Gallen vom 9.—10. Jh. Leipzig 1923.
Millar, E .G., La Miniature Anglaise du X e au XIII e siècle. Brüssel-Paris 1926.
Riegl, A., Spätrömische Kunstindustrie. Wien 1927.
Saunders, O. E., Englische Buchmalerei 11, München 1928.
Swarzensky, G., Die Salzburger Malerei. Leipzig 1908.
— Die Regenburger Buchmalerei des 10. und 11. Jh. Leipzig 1901.
Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien d. kirchlichen Bauten des IV. bis XIII. Jahrh.
Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens, Kreis Höxter. Bd. 37. 1914.
Kunstdenkmäler Provinz Posen, Reg. Bez. Bromberg, IV. 1897.
Baumanns Neue Farbtontafel, System Prase, Aue i. S.
Berger, R., Die Darstellung des thronenden Christus in der Romanischen Kunst. Reutlingen 1926.
Dalton, O. M., Byzantine Art and Archaeologie, Oxford 1911.
Diehl, Chr., Manuel d'art Byzantin. Paris-Brüssel 1926.
Kehren, H., Die Hl. drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig 1908.
Millet, G., Recherches sur l'Iconogrphie de l'Evangile auXIVe, Xve et XVIe sièvles. Paris 1916.
Schmid, M. Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst. Stuttg. 1890.
Schumberger, G., L'Epopée Byzantine à la Fin du Xe siècle. Paris MXXXXCVI.
Stengel, W., Das Taubensymbol des Hl. Geistes, Straßburg 1904.
Strzygowwky, J., Die Ikonographie der Taufe Christi, München 1885.

LEBENSLAUF.

Ich, Fritz Haeberlein, wurde am 3. Dezember 1895 zu Dresden geboren. Nach Vorschule und 8½jährigem Besuch des König Georg-Gymnasium zu Dresden, legte ich dort Ende Juli 1914 das Notabitur ab, um bei Kriegsausbruch in die Sächsische Armee als Fahnenjunker eintreten zu können. Januar 1915 zum Offizier befördert, brachte ich 4 Jahre an der Front zu und schied 1919 aus dem Verband eines Freikorps aus. Sogleich begann ich mich künstlerischen Studien zu widmen und besuchte 1920 bis 27 die Akademie der Bildenden Künste zu Dresden. Mein Besuch dort wurde auf Grund von Stipendien durch einen fast dreijährigen Aufenthalt in Italien und Spanien unterbrochen. Meine Lehrer hier waren vor allem die Professoren L. v. Hofmann und O. Hettner. Dazu besuchte ich die Allgemeine Abteilung der Techn. Hochschule zu Dresden (Architektur, Kunstgeschichte).

Im Sommersemester 1927 begann ich auf der Universität Berlin das Studium der Kunstgeschichte, Archäologie, Philosophie, das ich in Marburg fortsetzte und 1931 beendete.

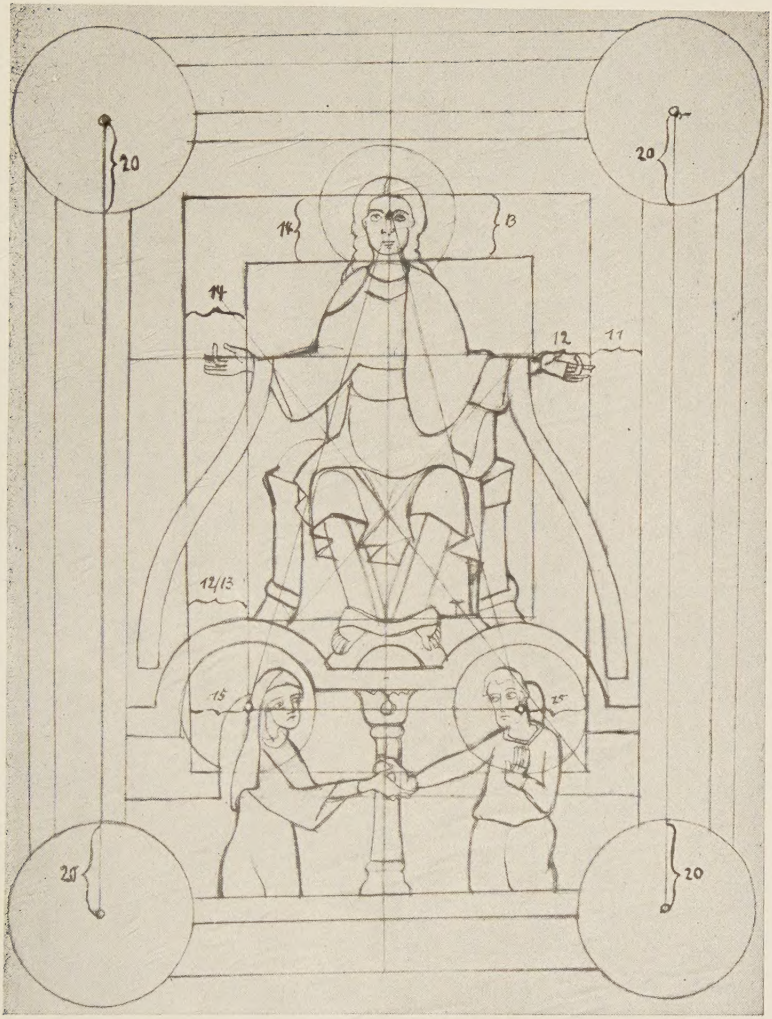
Meine Lehrer waren die folgenden Herren Professoren und Dozenten:

In Dresden: *Bruck, Kafka, Kroner, Janentzky.*
In Berlin: *Giese, Kaufmann, Noack, Weisbach.*
In Marburg: *Deckert, Hamann, Jacobsthal, Jaensch.*

Meinen Lehrern spreche ich hiermit für vielfache Förderung meinen Dank aus.

M

Ecce. ancilla. domini. fiat. m. s. v. t.
Ave. maria. gracia. plena. dñs. tecũ.


20
20
18
8
17
12
11
12/13
15
15
25
20